نظرية الأدب الأرسطية العربية

مشكلات أساسية

(فصل من كتاب حازم القرطاجني بعنوان طرق الشعر وأغراضه ، وأصول الأفكار المعروضة فيه)

تأليف
جريجور شولر






خطاب



نظرية الأدب الأرسطية العربية

مشكلات أساسية

نظرية الأدب الأرسطية العربية

الأستاذ الدكتور محمود درابسة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/12/3705)

رقم التصنيف :.811.09

الواصفات:/الشعر العربي//الشعراء العرب// النقد الأدبي// التحليل الأدبي//الفلسفة الأرسطية

الطبعة الأولى 1435هـ - 2014م

دار جرير

للنشر والتوزيع

عمّان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف : 4651650 - فــاكس : 4643105 - 6 - 00962

ص . ب . : 367 عمّــان 11118 الأردن

E-mail: dar_jareer@hotmail.com

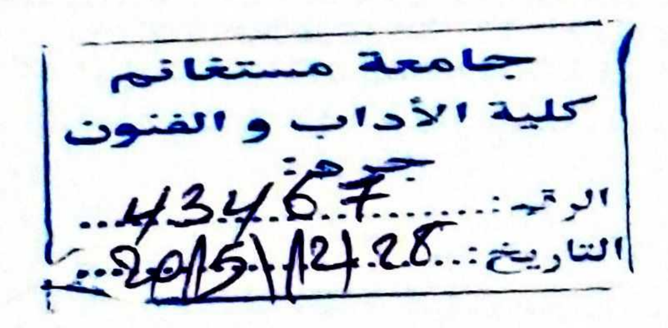
ردمك ISBN 978- 9957 – 38 – 108-0

نظرية الأدب الأرسطية العربية

مشكلات أساسية

(فصل من كتاب حازم القرطاجني بعنوان

طرق الشعر وأغراضه، وأصول الأفكار المعروضة فيه)



تأليف

جريجور شولر

ترجمه عن الألمانية

الأستاذ الدكتور محمود درابسة

جامعة اليرموك

الطبعة الأولى

1435هـ - 2014م



هذا العنوان الاصلي للكتاب المترجم (وهو باللغة الالمانية)

EINIGE GRUNDPROBLEME DER AUTOCHTHONEN UND DER ARISTOTELISCHEN ARABISCHEN LITERATURTHEORIE

ḤĀZIM AL-QARṬĀǦANNĪ'S KAPITEL ÜBER DIE ZIELSETZUNGEN DER DICHTUNG UND DIE VORGESCHICHTE DER IN IHM DARGELEGTEN GEDANKEN

VON

GREGOR SCHOELER



DEUTSCHE MORGENLÄNDISCHE GESELLSCHAFT

KOMMISSIONSVERLAG FRANZ STEINER GMBH
WIESBADEN 1975

المحتويات

الفصل الثالث : الحيل الفنية في الشعر والخطابة

مقدمة المترجم

يتناول كتاب نظرية الأدب الأرسطية العربية للأستاذ الألماني جريجور شولر أثر كتابي فنّ الشعر والخطابة لأرسطو في الثقافة النقدية العربية من خلال شروح هذين الكتابين عند الفلاسفة العرب بدءاً من الفارابي (ت339هـ)، ثم ابن سينا (ت428هـ)، فابن رشد (ت595هـ).

وقد وقف المؤلف عند المصطلحات النقدية عند أرسطو وعند الفلاسفة العرب مثل المحاكاة، واللذة، والتعجيب. ثم أنماط الشعراء مثل الشاعر المطبوع، والمصنوع ثم الشاعر المقلد.

ولعل هذه الوقفة عند تلك المصطلحات قد تطلبت من المؤلف ان يعود ليس فقط إلى شروح الفلاسفة العرب بل إلى مصادر النقد العربية القديمة لكي يقارن ما بين فهم أرسطو والشراح من الفلاسفة العرب لهذه المصطلحات، وما بين النقاد والبلاغيين العرب القدماء لها أيضا.

وقد حاول المؤلف أن يشرح جهد الفارابي، وكذلك ابن سينا، وأن يبين النظام الذي اتبعاه في أعمالهما المختلفة. كما قام المؤلف بالمقارنة بين نصوص نقدية عند أرسطو في كتابه فن الشعر، وما يقابلها من ترجمات لهذه النصوص نفسها عند الفلاسفة العرب من أمثال الفارابي، وابن سينا، وابن رشد. وأخيراً، فقد توقف المؤلف بإسهاب عند حازم القرطاجني وكتابه منهاج البلغاء حيث يشكل حازم آخر صلة بين كتابي أرسطو: فن الشعر والخطابة والنقد العربي.

وقد أفاد حازم في طروحاته النقدية المختلفة من شروح كتاب فن الشعر والخطابة عند كل من الفارابي وابن سينا، إذ أن حازم القرطاجني لم يطلع مباشرة على كتابي أرسطو، بل تعرف عليهما من خلال الفلاسفة العرب.

وقد تابع حازم بدرجة خاصة عمل ابن سينا الذي كان أكثر وضوحاً من عمل الفارابي بالنسبة إليه إلى حد كبير. وقد عرض حازم القضايا الرئيسية عند ابن سينا، ولم يتطرق للتفاصيل الدقيقة لصعوبتها، أولاً، ولأنها تتطلب بحثاً مطولاً ثانيا.

وبالتالي، فقد حاول حازم عرض الظواهر النقدية بشكل نظري مبتعداً عن التمثيل إلى حد كبير، حيث تناول حازم مصطلحات أساسية في النقد منها المحاكاة والتخييل واللذة الجمالية والتعجب، فضلاً عن نظريته في المعاني والألفاظ.

كما توقف المؤلف عند جهود حازم في قضية أغراض الشعر. وقد عايش حازم غرضي المديح والهجاء في الشعر، وعدّ الفضيلة أساساً لهما.

وعليه، فإن هذا العمل الذي قدمه المستشرق الألماني شولر في غاية الأهمية، لأنه يتناول موضوعاً أساسياً في النقد العربي وهو العلاقة بين النقد اليوناني ممثلاً بأرسطو والفلاسفة العرب الذين ترجموا أعمال أرسطو وشرحوها وبين النقد العربي ممثلاً بحازم القرطاجني أساساً، وكذلك النقاد العرب السابقين. فهذا العمل يعرف بجهود الألمان في الثقافة العربية، كما يقوم هذا العمل من خلال ترجمته إلى العربية بالتعريف بأهمية الأدب العربي ونقده، ومدى اهتمام الشعوب الأخرى به.

ولا يفوتني أخيراً إلا أن أسجل بكل فخرٍ واعتزاز وعرفان بالجميل لأفراد أسرتي وهم بشر وعون وزيد الذين انجزت هذا العمل الصعب على حساب وقتهم، وكذلك لا بد من توجيه كل التقدير والعرفان لزوجتي "رنا" التي أهدتني هذا العمل قبل أن أهديه إليها، فهي التي بعثت الحياة والعزم في كل كلمة وكل حرف قمت بترجمته، بما قدمته من التضحية والحب حتى لقد أحسست بعد فراغي من ترجمته إلى العربية بأنني عائد من رحلة مجد.

المترجم

الأستاذ الدكتور محمود محمد حسن درابسة

قسم اللغة العربية- جامعة اليرموك

اربد-الأردن 2008م

مقدمة المؤلف

لقد كتبت هذه الدراسة في الفترة ما بين 1/ 7/ 1973م إلى 31/ 12/ 1974، وذلك في معهد الدراسات الشرقية التابع لجمعية المستشرقين الألمان في بيروت عاصمة لبنان.

إن هذه الدراسة لم تكن لتصل إلى هذه الدرجة من الإنجاز لولا المساعدة الجيدة التي حظيت بها شاكراً ومقدراً من مديري معهد الدراسات الشرقية وهما الأستاذ الدكتور شتيفان فيلد، والأستاذ الدكتور بيتر باخمان. كما أتوجه بالشكر الجزيل الخاص إلى أستاذي الأستاذ الدكتور ايفلد فاجنر من معهد الدراسات الشرقية في جامعة جيسن، الذي وافق على مساعدتي و دعمي من خلال مجلة جمعية المستشرقين الألمان ZDMG، وكذلك أقدم خالص الشكر والامتنان لجمعية البحث العلمي الألمانية على مساعدتها المادية لي في طباعة هذه الدراسة، إذ لولا هذه المساعدة ما كان لهذه الدراسة أن تظهر إلى العيان.

ويسرني كذلك أن أشكر زملائي في معهد الدراسات الشرقية وهم: الدكتور هانز دايبر، وصديقي العزيز الأستاذ فيرنر شمكر من جامعة بون اللذان ساعداني في معاينة النصوص الصعبة، وكذلك أشكر بيتر باخمان الذي راجع معي بعض النصوص المترجمة من اللغة اليونانية.

ولا يفوتني أن أتوجه بجزيل الشكر إلى السيدة مارلينا تولب التي قامت بطباعة هذا العمل، وتصويب بعض الأخطاء فيه، كما أشكر بهذا الخصوص السيد جابريل مالكي من المطبعة الكاثوليكية لقيامه بطباعة هذا العمل و نشره. لكل هؤلاء أقدم لهم خالص شكري وامتناني.

بيروت، آذار 1975م

جريجور شولر

المدخل

لقد كانت هذه الدراسة التي أقوم بها هنا في الأساس مقدمة أو كانت القسم الثاني لمقالتي الموسومة تقسيم الشعر عند العرب. وقد تمكنت في ذلك العمل أن أشرح نظرية الأغراض عند حازم القرطاجني (ت684هـ/ 1285م)، إذ وضح حازم في فصل مطول من كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء" النظرية الشعرية عنده، بيد أن حازماً لم يتوسع في عرض نظريته تلك.

وأود في هذه الدراسة الجديدة أن أعاين هذا الفصل من كتاب حازم، حيث سأقوم في نهاية الدراسة بترجمة هذا الفصل، كما سأوضح نظام حازم وتصوره له.

وقد تبين لنا بشكل قوي بأن فهم أفكار حازم لا تتحقق إلا من خلال القيام بتصنيف أسئلته وترتيبها، وبخاصة العودة إلى قائمة الضروب أو الفروع العربية القديمة.

وعلى الرغم من تعدد الشروح المتعلقة بأصول المعاينة العربية للظواهر الأدبية، فإننا نجد كذلك نظريات الشعر العربية الأرسطية التي لم تأخذ بعين الاعتبار تقاليد الخطابة عند حازم القرطاجني وأصولها.

كما قامت دراسة أخرى مماثلة كذلك لدراستي من قبل الأستاذ فولفارت هاينرشس و الموسومة بـ" الشعر العربي والشعر اليوناني، أساس الشعر عند حازم القرطاجني بالنظر إلى مصطلحات أرسطو. وهذه الدراسة في الأصل أطروحة دكتوراه.

وسوف تكون معاينتي في هذا العمل مختلفة عن معاينة هاينرشس، وذلك من خلال تناول المسائل الفردية الموجودة عند حازم والمتعلقة بأصول النظرية العربية الأرسطية. وهذا لا يعني بأنني سأقوم بشرح كل أقسام النظرية المختلفة، بل سوف أتناول هذا الموضوع من خلال فصل محدد من كتاب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني

كما سأتناول كذلك بالشرح والتحليل معالجة حازم ونظامه المتبع من خلال هذا الفصل. وكما هو الحال في عمل هاينرشس فسوف أضع شرحاً لهذه الترجمة المتعلقة بهذا الفصل من كتاب حازم في نهاية هذه الدراسة [1]

تناول حازم في المنهج الثاني من كتابه، وكذلك في القسم الرابع المتعلق بالأسلوب نظام الأغراض الشعرية، كما عاين حازم في هذا القسم جميع الظواهر المتعلقة بالمعاني الشعرية.

وأما في الأقسام الثلاثة السابقة من كتاب المنهاج، فقد تناول حازم موضوع الألفاظ[2]، والمعاني الشعرية، وكذلك مباني النظم.

وأما الفصل الذي عملت على ترجمته في هذه الدراسة فهو معنيّ بالشعر في إطار بعدين هما: الهزل والجدّ. كما عاين هذا الفصل أيضاً الأساليب، ولعل المعنى المباشر للأسلوب هنا هو الأسلوب غير المألوف، أو الخشن، والمريب، أو الجميل أو المتوسط الترتيب.

وقد عرض حازم بشكل جيد في المعلم الأول (طرق المعرفة) أهم ما جاء في قائمة الأغراض. فالأغراض هي غاية الشعر وهدفه، وهي تجسّد بشكل عام طريق الشعر. فالشعر يحبب للمرء الأشياء النافعة، ويكرّه الأشياء الضارة. وقد تبلورت قيمة عمل حازم من خلال نظامه المنطقي المحكم، وهذا يعود بالطبع إلى قائمة الأغراض[3] عنده، التي قدمها وعرضها بطريقة تعكس الفهم الكامل لها.

---

(1) من الطبيعي أن أشير هنا، إلى أنني قد أفدت في هذا العمل من مواضع مختلفة من كتاب هاينرشس ولفهم الكثير من المصطلحات الخاصة عند حازم فقد عدت إلى هاينرشس الذي ترجم بشكل صحيح هذه المصطلحات. ومن هنا فلست بحاجة إلى جهد كبير لبذله بهذا الخصوص، وسوف أحيل إلى هاينرشس في بعض الموضوعات المدروسة عنده..

(2) فقد هذا القسم من الكتاب. وحول ما يتناوله هذا القسم المفقود يمكن المقارنة مع كتاب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني وبخاصة المدخل الذي أعده محمد الحبيب ابن الخوجة، محقق الكتاب، انظر ص94-95.

(3) أنا استعمل كلا المصطلحين الألمانيين دون تمييز بينهما. وأما المصطلح العربي "غرض" فهو الصحيح

وقد تمت معاينة المعرف أو المعلم الثاني عند حازم من خلال رؤيته لمعرفة الشاعر وقدرته على نظم الأغراض الشعرية (مثل قصيدة المديح، وذلك على الرغم من أن الشاعر ليس بحاجة حقيقية (لتمني الناس للمديح).

إن قدرة حازم على إجراء المقارنة بين الأغراض الشعرية قد أثبتت دقة النتائج التي توصل إليها. وعلى الرغم من حرص حازم على توجيه الشعراء، غير أنه قد عاين بشكل مغاير في المعلم الأول ما توصل إليه في موضوع الأغراض الشعرية.

إن التعبير عن حقيقة الشعور، وكذلك عن طبيعة الأحداث لا يظهران إلا من خلال الشعر. فضلا عن ذلك، فإن مقولة القوة في عمل حازم تشير إلى نوع من الشعراء وهذا إلى جانب النوعين الآخرين من الشعراء وهما: الشاعر المطبوع والشاعر الروتيني.

ناقش حازم في المعلم الثالث بعض أقسام الشعر مثل: قصائد المشورة وقصائد الجدل والحجاج، التي لا تعد من خطب المناظرات بل من قصائد المناسبات. إذ تندرج تحت نقطة هامة هي وحدة الخطاب، تلك التي تمت معاينتها من خلال أقسام القصيدة المختلفة، ويمكن لهذه الخطب المختلفة في القصيدة كحال قصائد المشورة، أن تتجسد في موضوعات الشورى والطلب بشكل جيد، ولكن ومن خلال متحدثين مختلفين مثل ما هو موجود في قصيدة الجدل والحجاج أن تتحقق أقسام قصيدة الجدل، ولذا فإن نظام حازم القوي و بخاصة نظام المعاني[1] قد قاد حازم إلى تكوين نموذج صعب لا يمكن تطويره بسهولة.

درس حازم في المعرف الرابع الأنواع المختلفة للحيل الفنية. وفي ضوء ذلك، فقد فهم حازم الحيل الفنية من خلال جانب الخطابة أكثر من الشعر كما أن الأغراض الشعرية كانت تعبر عن أبعاد شخصية فقط، إضافة إلى ذلك فإن الحيل الفنية يمكن أن تنسحب على عناصر الخطبة مثل الخطيب والسامع. ولذا فإن النقاش بهذا الخصوص حول الأقسام والتغييرات المختلفة للحيل الفنية تتطلب من حازم أن يعود إلى النقطة الأساسية المتعلقة بأقسام الشعر وشروطه.

---

(1) HEINRICHS Dichtung, P.44

عـاين حـازم في المعلـم الخـامس بعـض القواعـد والأسـس الهامـة المألوفـة للأغراض الشعرية. فقد بدأ حازم بدراسة تطور نظرية التناسب أو اللاتناسـب في بعض الأقسام الشعرية. وقد أشار ذلـك بكـل وضـوح إلى تنـاول منظـري النقـد الأدبي في شمـال أفريقيـا مفـهوم الأغـراض الشـعرية، وهـذا مـا تداولـه النقـاد السابقون أيضاً. وهذا ما أكده كذلك حازم دائماً بخصوص وحدة الموضوع النقدي بهذا الخصوص عند النقاد العرب. ولعل الموضوع أو العناصر المتماسكة في النص الشعري يحققان التناسب الشعري[1].

وفي إطار التعليق على فصـل الأغـراض، فسـوف أتـرك مناقشـة حـازم لهـذه الأغراض إلى موضوع مماثل لاحقاً. وسوف نتناول التعليقات كلها في المعلم الأول من المنهج الثاني الذي يتناول أقسام المعاني. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن منظري الشـعر قد تناولوا تصنيف الأغراض قد أحدث في إطـار النظريـة الأدبيـة العربيـة،وذلـك في مرحلة مبكرة. كما أن ما توصل إليه حازم بخصوص الأغراض قد أحدث حالة نفسية مؤثرة عند النقاد[2] ولدى مناقشة موضوع الأغراض عنده مقارنة مع مـا توصـل إليـه القدماء يتبين للدارس مدى التطور المعرفي الذي حصل بفضله بهذا الشأن، إذ تشـكل الأغراض عند حازم مشروعاً متكاملاً بحد ذاته.

يتناول المنهج الثالث الرسم التخطيطي أو نظرية حازم (التي تطـورت في المعلـم الأول) حول أقسام الشعر فـهذا هـو هـدف أساسـي في دراسـته (وأمـا نظريتـه الـتي تطورت في المعرف الثاني) فهي تناقش أنماط الشعراء (كمـا تنـاول في المعـرف الرابـع كذلك) نظرية الحيل[3] التي ترتبط مع المعاني و النظريات العربية القديمة. كما ترتبـط

---

(1) قارن Einteilung, p.31 (نقطة 5).

(2) قارن a.a.o,p.24-25

(3) وهذا يسري على المعلم الخامس بخصوص الأغراض الهامة. لم يطـور حـازم هنـا بخصـوص بعـض المعاني شيئاً بل هو يقترب بشكل كبير من قدامة بن جعفر وابن رشيق. وأنا أدون هذه الملاحظـة في الهامش، حيث طور موضوع أقسام الأغراض بشكل مباشر في المعلم الثالث. بيـد أن مـن الصعوبـة الإفادة منه كما قام حازم بملاحظته (انظر أدناه ص121–122) كما لا تحتاج منا أيضاً اهتماماً آخر

كذلك مع أصول النظرية العربية الأرسطية. وبدون هذه الدراسة ما كان لهذا العمل أن يصل إلى هذه الدرجة من الوضوح[1].

وفي هذه الحالات الثلاث تفصيل و إسهاب يماثل ما جاء عند حازم من معان مبكرة تجسد ذلك التصور الذي توصل إليه. وإن واحدة من هذه التصورات تقود بالنسبة لنا إلى مشكلة رئيسة تتعلق بنظرية الأدب العربي.

---

(1) تسمى نظرية الحيل.

الفصل الأول

طرق الشعر وأغراضه

الفصل الأول

طرق الشعر وأغراضه

أولاً: أصول النظرية العربية وشروحها

1- فائدة الشعر[1]

إنّ من مسوغات الشعر ومزاياه عند العرب أنه مفيد ونافع[2]. وغالباً ما يعرف الشعر بأنه ديوان العرب أو سجلهم أو أرشيفهم أو أنه علم العرب[3]. وهذا يعني أن فوائد الشعر تتمحور حول المعرفة الخاصة أو المعرفة التاريخية للعرب. ويمكن كذلك أن تتركز فائدة الشعر حول البعد الأخلاقي. ويشير ابن قتيبة (ت889م) في كتابه الشعر والشعراء [4]. كما هو بالهامش [5]، حول القيمة العليا للشعر... (من خلال القصائد) حيث تناولت في مضامينها موضوعات البخل، والكرم، والشجاعة، والجبن، والقيم الدنيا والعليا. وفي إطار هذا العرض حول الفوائد العملية للشعر، فقد جاء التركيز في الشعر على موضوعات الأخلاق، والحكمة، ورحلة الصحراء.

وقد أكد ابن طباطبا (ت956م) في كتابه عيار الشعر موضوع القيمة الأخلاقية للشعر، وذلك من خلال فصل في كتابه بعنوان : المثل الأخلاقية عند العرب، وبناء المدح والهجاء عليها. وبعد عرض قائمة مطولة حول الأيام الحسنة والسيئة للعرب في الجاهلية، يقول ابن طباطبا[6]:

"وأما ما وجدته في أخلاقها وتمدحت به و مدحت به سواها، وذمت من كان على ضد حاله فيه، فخلال مشهورة كثيرة : منها في الخلق والجمال والبسطة، ومنها في الخلق والسخاء والشجاعة، والحلم والحزم والعزم، والوفاء، والعفاف.. وأضداد هذه الخلال: البخل، و الجبن، والطيش، والجهل، والغدر، والاغترار.. ولتلك الخصال

المحمودة حالات تؤكدها، وتضاعف حسنها، وتزيد في جلالة المتمسك بها، كما أن لأضدادها أيضاً حالات تزيد في الحط ممن وسم بشيء منها ونسب إلى استشعار مذمومها... وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التي ذكرناها. فاستعملت العرب هذه الخلال وأضدادها، ووصفت بها في حالي المدح والهجاء مع وصف ما يستعد به لها ويتهيأ فيها، وشعبت منها فنوناً من القول، وضروباً من الأمثال، وصنوفاً من التشبيهات ستجدها على تفننها واختلاف وجوهها في الاختيار الذي جمعناه فتسلك في ذلك منهاجهم، وتحتذي على مثالهم وإن شاء الله تعالى".

إن الشعر حسب ما جاء عند ابن طباطبا قد أحيا في الجاهلية المثل الأخلاقية سواء في معارف الناس أو في سلوكهم. كما أنه قد أثر، إضافة إلى ذلك، على شعر المديح والهجاء، إذ إن شعر المديح قد أحيا القيم الإيجابية، بينما أكد شعر الهجاء على تجنب القيم السلبية عند الناس.

وقد عرّف ابن رشيق(ت1070م تقريباً) القيم التهذيبية للشعر، ولكن هذا البعد للشعر لم يعاين كما هو الحال عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر. وأما البؤرة المركزية التي يلتقيان عندها فهي وظيفة الشعر. إن الفوائد الأخلاقية بالنسبة لابن رشيق القيرواني هي عبارة عن عدد من الفضائل العملية للشعر، تلك التي تشكل باباً للرد على من يكره الشعر. وقدم ابن رشيق في الفصل الأول من كتابه العمدة في محاسن الشعر باباً في فضائل الشعر، وكذلك قدم في الفصل ذاته مادة تتعلق بالرد على من يكره الشعر.

ولا بد من القول، بأن الشعر غالباً ما يقدم دعماً للسلطة وحماية لها، ولا سيما في بداية العصر الإسلامي.

وفي موضع آخر من كتاب العمدة يشير ابن رشيق إلى اهتمام الخليفة عمر بن الخطاب بالشعر[7]، وقد أمر، بهذا الخصوص، الناس إلى ضرورة تعلم الشعر، لأنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب، ومرة أخرى يقتبس ابن رشيق قول الزبير بن بكار[8](ت870م) التالي : " لقد سمعت العمري[9] يقول : روّوا أولادكم الشعر، فإنه يحُلُّ عُقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل،

ويحض على الخلق الجميل"[10].

إن الأمر ليس بالمصادفة، أن تأتي الشواهد المستخرجة متعلقة بالشعر العربي القديم. فضلا عن ذلك، فإن من الصعوبة معرفة المنافع الوظيفية لهذا الشعر، وبخاصة، أن هذا الشعر يعكس طبيعة المجتمع، وهذا ما يفسر كذلك طبيعة الشعر في هذه المرحلة المتأخرة. إن غاية الشعر هنا ليست اسماعية أو إنشادية لأحداث الطرب والارتياح، وإنما هي تناغم مع أنواع أخرى من الشعر الإنشادي الذي يؤلف للغناء والطرب[11].

2- أقسام الشعر وأغراضه.. قائمة الأغراض عند ابن رشيق، وبعض تصنيفاته لأنواع الشعر[12]. يعد قدامة بن جعفر (ت950م) أول من عدد أقسام الشعر بوصفها مصطلحات تتعلق بأغراض الشعر بحيث جاءت لتوجيه الشعراء وارشادهم[13].

وقد صنف قدامة بن جعفر هذه الأغراض إلى أربعة أصناف هي : المديح، والهجاء، والرثاء، و النسيب[14] وأما بالنسبة للوصف والتشبيه، فهما لا يعدان من الأغراض الشعرية، وهما في المعنى لا يماثلان المديح والهجاء، اللذين يستخدمان كثيرا في الشعر. ولعل ما فعله قدامة ومن جاء بعده من النقاد أنهم أضافوا الوصف والتشبيه إلى جانب المديح والهجاء[15].

لقد استخدم أبو هلال العسكري (ت1005م)، الذي جاء بعد قدامة بن جعفر، مصطلح غرض بطريقة مماثلة له، بيد أن استخدامه لهذا الغرض لم يكن دقيقاً من الناحية العلمية.[16]

كما تناول اسحق بن ابراهيم بن وهب الكاتب (معاصر لقدامة) المصطلحات ذاتها بشكل سليم وجيد، حيث تناول إلى جانب المديح والهجاء موضوعات الخمرة، والطرديات، والهزل، وشعر الزهد، إذ تسمى هذه الأغراض فنوناً شعرية.[17]

ولقد غيّر ابن رشيق عن معرفة أو دون معرفة مصطلح "الغرض الشعري" بوصفه مصطلحاً قوياً الى مصطلح آخر هو الأنواع الشعرية وبشكل شخصي جعل من هذه الأنواع الشعرية مصطلحات حقيقية مثل:

1- النسيب 2- المديح

3- الافتخار 4- الرثاء

5- الاقتضاء والاستنجاز 6- العتاب

7- الهجاء 8- الوعيد والانذار

9- الاعتذار [18]

ويأتي الوصف عند ابن رشيق في تصنيف آخر، وموضوع آخر في كتابه العمدة، إذ لا مكان للوصف بين الأنواع الشعرية التي ذكرها. ولذا فإن ابن رشيق قد وضع حقيقة الوصف في مكان آخر من كتابه على خلاف غيره من النقاد [19]

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه، أين بقيت الموضوعات الأخرى للشعر العربي مثل: الخمريات والطرديات، وشعر الهزل إلى آخره؟ إن ابن رشيق لم يضع باباً خاصاً لهذه الموضوعات بل أبقاها كما هي في قائمة أغراضه، وأما في الفصل السابع والعشرين من القسم الأول من كتابه العمدة، فقد جاء حول آداب الشاعر، ثم تناول مقاصد الكلام، وكذلك معرفة أنه لكل مقام مقال. وقد عدد هذه الموضوعات في كتابه باستثناء الرقمين السابع والتاسع، حيث يقول : [20]:

" وقد قيل: لكل مقام مقال، وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته من- مزح، وغزل، و مكاتبة، ومجون، وخمرية، وما أشبه ذلك- غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السماطين : يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه، وما لم يتكلف له بالاً، ولا ألقى به، ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محككاً، معاوداً فيه النظر، جيداً، لا غث فيه، ولا ساقط، ولا قلق".

لقد قسم ابن رشيق الموضوعات إلى صنفين هما: الأولى وتتضمن وظيفة اجتماعية محددة، وبمعنى آخر تعني الشعر الرسمي، وأما الثانية فهي على خلاف الأولى وهي وظيفة خاصة. ويمكن أن نتفق على القول بأن هاتين الوظيفتين تشتملان على الطبقة الأولى من الأغراض، وذلك على الرغم من أن ابن رشيق لم يعبر بوضوح عن هذه التصنيفات. والحقيقة أنه قد عاين الأغراض من خلال فصل خاص بها،

وهذا يدل على معان ودلالات كبيرة.

إن اختيار الأغراض الرسمية مثل المديح و الهجاء يعود بكونهما قد أصبحا موضوعاً ثابتاً و مستقراً في النقد الأدبي عند العرب، بل لقد أصبح هذان الموضوعان قاعدة لمعظم ميادين النقد الأدبي المنظم عند العرب.

يذكر المرزباني (ت994م) في موضع من كتابه الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء[21] حول أدب الكاتب والشاعر احمد بن أبي طاهر (ت894م) ما يأتي :

" ناظرت أبا علي البصير[22]، وكان لا يرضى أبا نواس ولا مسلم بن الوليد، ولا من كان في طريقهما من الشعراء، في شعر أبي نواس، وقلت له: والله لو كان يجيد في كل فن قال فيه إلا في بيت أو بيتين لكان من المحسنين المتفننين في الإجادة، فمن أين تدفعه عن الاحسان، فقال لي: الشعر بين المدح والهجاء، وأبو نواس لا يحسنهما، وأجود شعره في الخمر والطرد، وأحسن ما فيهما مأخوذ مسروق وحسبك من رجل يريد المعنى ليأخذه، فلا يحسن أن يعفي عليه، ولا ينقله حتى يجيئ به نسخاً".

وأعود مرة أخرى إلى موضوع أبي علي البصير الذي عالج موضوعات متعددة، وبخاصة المهم منها: المديح والهجاء، حيث عالجهما بشكل جيد. وعلى أية حال، فإنه يمكن القول بأن نقد أبي علي البصير لا يفهم منه بأنه نوع خاص من الرفض لأشكال حديثة من الأغراض المستقلة.

إن هذه المحاججة والجدل بين النقاد يمكن أن تنطبق على أبيات مفردة ومحددة، وهذا لا يعني إظهار التقييم لبعض الأغراض الشعرية (بالمفهوم الحديث) ولكن يتعلق الأمر باختيار موضوعات محددة (أي أنواع محددة حسب الفهم العربي للنظرية الأدبية[23]). وهذا يعني، بأنه لا يمكن فقط أن يكون المديح والهجاء قد حظيا باهتمام كبير، كما هو الحال في موضوع استقلال قصيدة الخمرة مثلاً. بينما نجد داخل قصيدة المديح وكذلك قصيدة الهجاء أسلوباً تقليديا لخاتمة القصيدة قياساً إلى غرض الوصف أو القصيدة القصيرة وهكذا دواليك (إلى جانب هذه الموضوعات هناك موضوعات الخمرة، والطرديات، والحكمة).

لقد وصف البصير الأنواع الشعرية بأنها أنواع رسمية، وهي المديح والهجاء، وقد نظر إليها بعمق أكثر من نظرته إلى أبي نواس والشاعر الأموي ذي الرمة حيث نقدهما بقوة وحدة. ولذا فإن المعاينة الشعرية تظهر بوضوح أن ثمة ميلاً إلى التركيز على عدد من أقسام القصيدة دون غيرها، وليس بالضرورة أن يكون التركيز على الأغراض الشعرية الحديثة : يقول المرزباني [24]:

" قال أحدهم لبطين[25]: هل كان ذو الرمة شاعراً متقدماً؟ أجاب بطين: بأن معرفة الشاعر تشكل فكرة بخصوص تصور قواعد الشعر الأربع وهي:

المديح القوي أو الهجاء المقذع، أو التشبيه المصيب، أو الفخر الذاتي[26]، وهذه جميعها متوافرة لدى جرير والفرزدق والأخطل. وأما ذو الرمة فهو على العكس من ذلك فلم يبدأ في المديح أو الهجاء، وكذلك في الفخر الذاتي وهو لذلك لم يبدع في هذه الأنواع سوى في موضوع التشبيه المصيب. ولهذا فهو الشاعر الرابع في الترتيب وعلى. الرؤية ذاتها التي جاء بها بطين، فقد ذكر ذلك فيما بعد ابن قتيبة (ص59)، وكذلك ابن رشيق[27]: " على أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنما كان واصف أطلال، ونادب أظعان وهو الذي أخرجه من طبقة الفحول".

ويمكن تلخيص الأمر بالقول بأن النظرية العربية المتأخرة قد حظيت باهتمام كبير من خلال ابن رشيق، حيث استطاعت أن تفصل بين صنفين من الأنواع الفنية، وذلك من خلال الأغراض الشعرية، حيث ظهرت الأغراض الرسمية مثل المديح والهجاء ثم بعد ذلك تمت تسمية الأنواع الأخرى الهامة التي لها تقاليد قديمة، تلك التي تناولها النقد غير المنظم في مرحلة مبكرة [28]

ومن المؤكد أن ما جاء ذكره حول المديح والهجاء قد انتظم عن ابن طباطبا، بحيث أخذت هذه الموضوعات وظيفه اجتماعية (قارن أعلاه ص17)، وهذه الوظيفة التي أصبحت فيما بعد خاصة مع أنواع فنية أخرى.

ثانياً: نظرية الشعر العربية الأرسطية

1- طرق الشعر عند الفارابي

ونجد كذلك في فن الشعر للفلاسفة العرب توضيحاً لطرق الشعر. إذ يقول الفارابي (ت950م) في كتابه حول الشعر وذلك كما هو موضح في كتاب هاينرشس المصدر الرئيسي [29] الذي يتناول نظام حازم [30]: "منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكي [31]. إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وإن غير الموجود موجود. فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه".

فالفارابي يري أن طرق الشعر تكمن في أن السامع يتوسط للتخييل الجيد أو السيء. وقد اقتبس حازم هذه الفقرة حرفياً [32]. وفي اطار هذا التعبير، يتساءل المرء عن كيفية تصور حازم الواضح للمعنى الشعري، وكذلك عن ماهية الأفكار التي أخذها حازم من التقاليد الفلسفية، تلك التي عرضها هاينرشس في كتابه الموسوم بالشعر العربي وفن الشعر اليوناني [33]. وقد جاء شرح آخر للمستشرق فالزرس walzers بهذا الخصوص من خلال مقالته عن التقاليد التاريخية للشعرية الأرسطية، [34]، إذ أن هاتين الإشارتين عند هاينرشس وفالزرس تعبران عن الموضوع ذاته.

بعد ما جاء من علوم في مدرسة الاسكندرية المتأخرة، توصل الفارابي بعد ذلك إلى أهداف علمية محددة من خلال اطلاعه وإفادته من كتاب فن الشعر لأرسطو. ويرى الدارس أن الأفكار والقواعد المنظمة قد جاءت ملحقة بالعمل عند أرسطو، وبالتالي فإن الطروح النظرية عند أرسطو قد جاءت إلى الفارابي من خلال شخص أسمه الياس من أرمينيا (ت600م)، ولذا يقول الياس: إن الكتب الخمسة التي جاءت عن ارسطو كانت تتناول القياس، وأن هذا القياس يختلف من حيث القدرة على الصدق. ولذا فإن المفاتيح الشعرية كانت خاطئة وغير دقيقة التأليف، وهذا يعكس نظريات القدرة المعرفية، ووضع قواعد العمل العلمي وتنظيمها. وكما ينسحب الخطأ على القياس، فإنه ينسحب كذلك على الخيال والتخييل، اللذين ربطا معاً، وعولجا كذلك معاً بطريقة غير صحيحة.

وقد استمر الخطأ بالنسبة للمصطلح في نظريات مماثلة أخرى،حيث لم يستطع أحد من الدارسين آنذاك إعطاء معنى محدداً للمصطلحات، وهذا ينطبق كذلك على الفارابي وحازم القرطاجني، اللذين جعلا من مصطلح التخييل عملاً مركزياً في عملهما. والتخييل هو الترجمة العربية للمصطلح اليوناني، وعلى الرغم من ذلك، فإن العرب غالباً ما عبروا عن التخييل بأنه المصطلح المرتبط بالسامع أي المتلقي، وهو إحداث التخييل من قبل الشاعر أي المبدع. ويبقى أن نقول من باب التوضيح، بأن الفارابي لم يتوصل لنتيجة محددة حول التخييل، ولذا بقي الموضوع مفتوحا للنقاش عند الدارسين اللاحقين.

وأما النظرية الأخرى لأرسطو[35]، التي شرحت وفسرت من قبل مدرسة الأسكندرية المتأخرة تقول إن الإنسان في تحاوره مع الآخرين يكون تحت تأثير تعقيد التخييل، وليس تحت التأثير العقلي. ولذا فإن التخييل هو تابع للعقل ويمكن للمرء أن يتصور الربط بين التخييل والعمل، وهذا يتوقف على حدوث التخييل وغايته، وبخاصة مع أمر الشعر[36]. وعلى الرغم من أن هذه الخطوة تعد أصيلة من حيث الانجاز، وهي موجودة كذلك في كتاب الفارابي، غير أنها لم تحقق أي حضور علمي هام

وقد ناقش هذا الموضوع الأستاذ هاينرشس، حيث رأى أن العصور المتأخرة مثل عصر البيزنطيين قد أنجزت التراجم والشروح المتعلقة بالشعر، وخاصة لقربها زمنياً من العصر اليوناني وإنجازاته بموضوع الشعر. وقد أثر هذا العمل في مجرى حياة الناس آنذاك(كما هو موضح في ص30، إذ لعب دوراً هاماً في عمل الفارابي. وجدير بالذكر أن هذه الترجمة لم تؤثر في تحقيق هدف الشعر وغايته، علماً بأن أي عمل فني قد يؤثر إيجابياً في الشعر إلى حد كبير، وفي المقابل، فإن الفارابي قد تناول هذه النظرية، وذلك بتأكيد أن الخيال قد يكون صادقاً إلى حد كبير أكثر من أن يكون كاذباً في التعبير سواء أكان التعبير جيداً أم سيئاً.

2- غاية الشعر وأغراضه عند ابن سينا

تابع ابن سينا (ت1037م) طريق الفارابي في شرح كتاب فن الشعر لأرسطو

وتفسيره، حيث عرّف ابن سينا التخييل في الشعر كما هو آت: [37] ".والتخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق".

إن هذا التعريف للتخييل[38] عند ابن سينا هو ذاته عند الفارابي[39]. وبالنسبة لنا، فإن هذا التعريف هام، إذ أن هذا المصطلح هو الذي بنى عليه حازم القرطاجني نظامه في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وقد اقتبس حازم هذا المصطلح من الفارابي وابن سينا حرفياً[40].

وقد أكد ابن سينا أكثر من مرة بأن شخصية الشعر العربي قد جاءت نتيجة مقاربة بينه وبين الشعر اليوناني، وأن كلا الفنيين قد جسّدا نقطة أساسية بينهما هي غاية الشعر وهدفه.

وسوف أتناول في الاقتباسين التاليين موقف ابن سينا بخصوص الشعر العربي والشعر اليوناني الذي يقترب من موقف الفارابي :

" فإن العرب كانت تقول الشعر بوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه.

وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر "[41].

" والشعر قد يقال للتعجب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية والأغراض المدنية هي في أحد أجناس الأمور الثلاثة، أعني : المشورية والمشاجرية والمنافرية. وتشترك الخطابة والشعر في ذلك، لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل"[42].

ولا بدّ من الإشارة إلى أن ابن سينا قد تناول في بحثه أعلاه موضوعين غامضين، إذ يبدو أن كلامه غير واضح فيما قدمه في الاقتباسات التي جاءت سابقاً. ولمحاولة

تسهيل النقاش وتوضيحه حول الشعر العربي والشعر اليوناني، فلا بدّ من الإشارة بأن هذين الفنيين يختلفان من حيث المعنى والهدف. والمدهش و المفاجئ في الوقت نفسه أن هدف الشعر عند العرب يختلف عن هدف الشعر عند أمم أخرى. وأما الاحتمال ألآخر هو أن ابن سينا قد حاول توجيه الشعر نحو غايته المحددة عنده شخصياً.(وهذا ما يجعل النقاش حول غاية الشعر مرتبطاً بالبعد الشخصي، وذلك بأن الشعر عند ابن سينا له غاية واحدة فقط).

وإن من المطمئن أن البعد الفلسفي المتضمن في الاقتباس الأول لا بن سينا يشير إلى أن الشعر هو تخييل، وهكذا تم تعريفه كما أن غاية التخييل قد جاءت بشكل عام في ذلك الاقتباس المدهش، حيث يشير إلى اللذة (أي أن التخييل يدعو إلى التعجب، وهو ما يثير اللذة و المتعة [43] الجمالية من خلال المحاكاة في الخطابة.

وأما الاقتباس الثاني لابن سينا يشير إلى أن هدف الشعر هو إثارة التعجب والدهشة، وهذا ما يحقق في الوقت ذاته الغاية الفنية من الشعر.

ويمكن القول هنا، بأن ابن سينا قد ذكر نوعين من فنون الشعر، الأول مفيد ومفرح في الوقت ذاته، وأما الثاني فهو مفرح فقط. وكلا النوعين موجودان عند العرب كما أن اليونان قد رأوا في الشعر بأنه يحقق غاية محددة هي النفع وإثارة الفرح والسعادة (قارن شرح ابن سينا لذلك في ص28).

لقد أفاد ابن سينا في مصدره بأن للشعر القديم هدفين، والمقصود شعر الانشاد القديم، إذ له لذة ومتعة خاصة، ثم فائدة وغاية محددة. ولم يتوقف ابن سينا عند الشعر الانشادي فقط بل أكثر من ذلك، حيث تناول فن الشعر القديم كله من القرن الخامس قبل الميلاد حتى نهاية العصور القديمة. إن هذه الملاحظات والقواعد تعود على أية حال، إلى المفكرين الكبيرين أفلاطون وأرسطو[44].

لقد تناول أرسطو في كتابه " فن الشعر " الملهاة وتقابل الملهاة في الشعر العربي التراجيديا، كما تشكل الملهاة نوعاً خاصاً من الفن، وأن هذا الفن منبثق أصلاً عن المحاكاة [45]، كما أن وظيفة هذا اللون لدى أرسطو لا تعني الخطابة، وكذلك فإن

أفلاطون قد عرّف فن الشعر بأنه عمل يؤدي إلى الضرر.

شكل المعلم الأول لموروثنا القديم في المرتبة الأولى نموذجاً فكرياً لموضوع الشعر والخطابة القديمتي،ن وإن المغالاة الأخلاقية عند أفلاطون، وكذلك الأبعاد الأخلاقية والجمالية والنفسية لأرسطو تجسد الصدق في جميع العصور القديمة، وهذا يظهر من خلال الأحداث وما يرتبط بها [46]. ولهذا سيطرت نظرية الالتذاذ والمتعة، وكذلك غاية النفع من الفن على الشعر [47]

لا يدعو للعجب أن يكون ابن سينا قد أفاد مثله مثل غيره من الفلاسفة العرب الآخرين من خلال شروح كتاب أرسطو [48]، علما بأن نظريات المعلمين الأوائل حول هدف الأعمال الشعرية لم تكن أصلية من حيث المعنى، كما أنهم لم يتمكنوا من فهم كتاب أرسطو، أو معرفة غايته وهدفه.

إن عمل ابن سينا في شرح كتاب فن الشعر لارسطو وبما تضمنه من حقائق معرفية، وقيم جمالية قد حاول استلهام روح كتاب ارسطو، والاقتراب منه إلى حد كبير. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو مدى امكانية الفلاسفة العرب في ترجمة كتاب فن الشعر لارسطو ونقله إلى اللغة العربية أو للإجابة على هذا التساؤل يمكن القول بأن الفلاسفة العرب قد حاولوا شرح كتاب أرسطو بشكل موجز، ولا توسع في ذلك، فكتاب أرسطو هو في الأصل مخصص للشعر اليوناني.

إن الأعمال التي قامت على تفسير كتاب فن الشعر لأرسطو تظهر دقة وعناية لا بأس بها في عملية الشرح والنقل عند الفلاسفة العرب. ولعل شرح ابن سينا لكتاب" فن الشعر " قد كان من أسهل الشروح وأوضحها في اللغة العربية. وشرح ابن سينا يعكس تصوراً عربياً خالصاً لفن الشعر فقط.

إن فقرة كتاب فن الشعر تتضمن ما يأتي [49]: "أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة، لأن المسأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها".

إن هذه الفقرة التي جاءت في ترجمة كتاب " فن الشعر " لأرسطو قد أظهرت أن

عمل أبي بشر متى بن يونس (ت940م) الذي نقله من السريانية وليس من اللغة اليونانية مباشرة، قد كانت على النحو الآتي[50]:

" ومنهم من يعد بالبصر لا التي هي للخوف [51]، لكن التي هي للتعجب فقط، من حيث لا يشاركون صناعة المديح بشيء من الأشياء، وذلك أنه ليس ينبغي أن يطلب من صناعة المديح كل لذة، لكن التناسب".

وقد قام ابن سينا بتفسير كلام أرسطو السابق وتوضيحه[52]، كما يأتي [53]:

" وقد كان بعضهم (الشاعر اليوناني) يقدمون مقدمات شعرية للتعجيب بالتشبيه والمحاكاة فقط دون القول الموجه نحو الانفعال".

بعد الترجمة الخاطئة أو على الأقل الفهم الخاطئ للمصطلح اليوناني " الغرابة " الناتجة عن " التعجيب " التي تناولها ابن سينا من خلال عمل المعلم الأول، حيث وقف ابن سينا في ذلك المصطلح عند الوظيفة الالذاذية أو الإمتاعية للشعر (انظر المواضع الموازية لذلك في الصفحة.(122-)

وقد برزت اشكالية المصطلح وترجمته عند ابن سينا من خلال الرهبة الأرسطية الكامنة في مصطلحات أرسطو، فقد عاينها ابن سينا برهبة وتوتر شديدين، إذ يتساءل المرء، هل يستطيع الفيلسوف العربي فهم عمل أرسطو ومصطلحاته. ثم القيام بشرحها بوضوح وسهولة، بحيث تعبر عن مضمون نص أرسطو ومصطلحاته الأساسية.

لقد تناول ابن سينا في مدخله بعضاً من النظرية الأرسطية بشكل عام، إذ أن الشعر اليوناني يقوم بدور الذاذي وامتاعي، كما يقوم بتحقيق غايات نفعية، ويتماثل هذا الدور تماماً مع فن الخطابة عند أرسطو، فاليونان يقومون بأعمال الجدل والحجاج سعياً لتحقيق اللذة والمتعة، وهذا ما يتحقق من خلال الشعر، وأن النظرية الشعرية ترفض الفصل بينهما.

وأما الفلسفة العربية، فقد قدمت، على العكس من ذلك، بشكل مرتب ومنظم وواضح جميع أعمالها المتعلقة بأمر الشعر من خلال المواضع الواردة في المدخل لابن سينا، وذلك حول الأسئلة المتعلقة بفن الشعر، التي تشير إلى أن الشعر هو للتعجب أو للتعجيب فقط.

قرر ابن سينا استبدال مفهوم الخوف بمصطلح الانفعال، إذ أن هذا المصطلح قد تمت ترجمته بشكل مؤكد من خلال تعريف التراجيديا الذي عرف بالعمل (حيث تغير مصطلح الخوف الالهي إلى مصطلح الروح الانسانية)(قارن بأدناه). كما استطاع فهم مصطلح الانفعال والوقوف عند أبعاده. ومع هذا التغيير للمفاهيم والمصطلحات التي قام بها ابن سينا، غير أنه لم يتمكن في المدخل الذي عمله حول فوائد الشعر ومنافعه عند اليونان (مثل الحث على الفعل، منع الفعل، غاية المدنية) أن يعيد ترتيب المادة وفقا لمصادره المختلفة (انظر ص30).(ان الانفعال عند ابن سنيا قد تمت معاينته في المدخل الذي صنعه، وذلك من خلال وصف منافع الشعر العربي ووظائفه).

وأما بالنسبة لمصطلح التراجيديا، فقد تكيف ابن سينا مع تعريف أرسطو لهذا المصطلح. وهذا التعريف مثير لنا، لأنه يبين بشكل أو بآخر أن الفلاسفة العرب قد اختلفوا مع أرسطو في نظريته النفسية[54].

إن فقرة أرسطو التالية تتضمن ما يأتي[55] " فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".

إن من حسن الطالع أن تتضمن الترجمة السريانية[56]، هذا الاقتباس[57]

"فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء[58]، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".

وأما أبو بشر فيقول بهذا الخصوص[59] :

" فصناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل التي لها عظم ومدار في القول النافع ما خلا كل واحد واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد. وتعدل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف. وتنقي وتنظف الذين ينفعلون".

كما فهم ابن سينا هذه الفقرة [60] وشرحها، كما يأتي[61]:

" إن الطراغوذية هي محاكاة فعل كامل الفضيلة، عالي المرتبة، بقول ملائم جداً، لا يختص بفضيلة فضيلة جزئية، تؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل - محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى".

إن الأمر لا يحتاج إلى مزيد من التفكير حول مدى تأثر الفلاسفة العرب بتعريفات أرسطو وتصوراته بخصوص مصطلح التراجيديا اليونانية. إن من الأهمية بمكان أن نتبين القيمة الفعلية لمصطلح الرحمة والرأفة[62]، وكذلك الخوف، اللذين تناولهما ابن سينا مصطلحين مركزيين في الثقافة، الإسلامية، والمتمثلين في الفضيلة والرحمة ثم الرهبة والخوف من الله (مثلما هو عند ابن سينا). كما أن مصطلح الطهارة الذي ترجم من خلال الثقافة الهندية، قد فهم وترجم عند الفلاسفة المسلمين بشكل خاطئ حيث بقيت المصطلحات مثل الرحمة والخوف والرهبة من الله خاضعة للانطباعات الشخصية، ولم يجر تحديد مصطلحات موحدة ودقيقة لها.

إن البعد الأخلاقي والجمالي الأرسطي المتمثل بنظرية الطهارة الأرسطية قد تجسد عند ابن سينا من خلال البعد الأخلاقي للأنواع الشعرية (الذي تم تقديمه في المدخل بسهولة حول فوائد الشعر).

كما هو معروف فإن ابن سينا قد تناول موضوع منافع الشعر اليوناني، وذلك في إطار أهداف الشعر نحو المجتمع، أي أن الشعر له أهداف في حث الناس على القيام بالعمل، أو منعهم من العمل. وقد تمحورت هذه الأفكار في كتاب فن الشعر لأرسطو بوصفه مصدراً أساسياً لذلك. وكذلك الحال عند الفارابي حول الفعل أو الحدث، كما أن الفعل أو الحدث لم يكن موضع نقاش كذلك عند ابن سينا[63].

وقد أعيد النقاش والبحث في نهاية العصور القديمة أو في الفترة البيزنطينية المبكرة بخصوص الشعر اليوناني. إذ منذ عهد ارستوفانس، فإنه لم يتم مناقشة فوائد الشعر ومنافعه وبخاصة البعد الأخلاقي أو التربوي.

ويمكن لنا القول، بأن الشعر المسيحي الأول قد برز فيه بعض المؤلفين غير

المؤمنين الذي حدث في تعليمهم للطلبة بعض التغيير من حيث التركيز على القيم الدينية، وعلى الثقافة القديمة والدفاع عنها، وذلك من خلال قيم التراجيديا[64].

إن الفترة القديمة المتأخرة أو العصر البيزنطي المبكر حيث فقد تلامذة ديولسيوس تراكس (عاش في القرن الثاني قبل الميلاد) مصادر فن الشعر، وبخاصة أن التراجيديين القدماء قد ركزوا في أعمالهم على منافع المجتمع، وهذا يشير بوضوح إلى أن المحافظة على منافع المواطنين من خلال التراجيديا كانت ديدن التراجيديين القدماء آنذاك[65].

ومظهر آخر مماثل كذلك يتمثل في الأبيات التالية التي تعود ليوحنا تيزتز (عاش في القرن الثاني عشر)، حيث يقول [66]:

" تعلم التراجيديا والكوميديا، فهما نافعان للحياة.. وكلاهما يخدمان في الطريق الصحيح للحياة. إن التراجيدي يروي للكبار حكايته، فيقول : حوّل الطريق الأبدي إلى التعجرف والاستكبار. والكوميدي فهو ضد ذلك، حيث يرى الكوميدي الحكمة من خلال الضحك على قصص اللص والمجرم والأحمق، فهذا يعلم شيئاً جيداً للمستقبل ".

ولهذا فلا بد من التذكير بأن العرب قد رأوا أن التراجيديا تقابل المديح، كما أن الكوميديا تقابل الهجاء.

إن المعلومات التي تشكلت عند ابن سينا حول هدف الشعر اليوناني القديم قد جاءت معانيها مستمدة من الاقتباس أعلاه ليوحنا تيزتز. كما أن الفلاسفة العرب قد تضمنت مصادرهم تركيزا على الأفعال الأخلاقية المتمثلة في الشعر اليوناني القديم بيد أن هذه الأمور قد جسدت غاية أساسية عند حازم القرطاجني، وبخاصة عند حديثه عن أهداف الشعر وغاياته (انظر ص35).

لقد تناول ابن سينا، بالتحديد، الأهداف والغايات الاجتماعية، وقد جاءت عنده وفق تسميات هي:

(1) المشوريات

(2) والمشاجريات

(3) والمنافريات. وقد أدرك بوضوح أن ما ذكره هنا ينطبق على الخطابة، وكذلك على الشعر وأغراضه.

وفي الإطار نفسه، تناول ابن سينا في الفصول الخمسة الأولى قطعتين رئيسيتين من كتابه الخطابة (وهما قطعتان مستقلتان من كتاب الخطابة للمعلم الأول أرسطو، وكذلك القسم الثامن لموضوع المنطق الموجود في كتاب ابن سينا المسمى بالشفاء)، وقد عاين بشكل مسهب، الأقسام الثلاثة التي نعتها بالأغراض الرئيسية أو الأهداف الرئيسية للخطيب[67].

إلى جانب ذلك، فإننا ندرك أن المشوريات أو النصائح أو التحذير تسير على خطى الخطب السياسية أو المدنية. كما أن المنافريات أو المديح والعتاب تسير أيضاً على خطى خطب الفخر. وأما بالنسبة للمشاجريات أو الشكوى وكذلك الاعتذاريات فإنها تسير أيضاً على نهج خطب العدالة والحق.

إن المجموعة الأولى نوعاً ما مفيدة وربما ضارة، وينسحب تأليفها كذلك على المستقبل، وأما المجموعة الثانية فإنها نوعياً تمثل الشرف والنبل، وكذلك الدناءة والحقارة، وتنسحب على الزمن الحاضر. وأما المجموعة الثالثة، فإنها تمثل نوعياً الحق والباطل، وتنسحب على الزمن الماضي.

لقد كسب ابن سينا مثل هذا النوع من التصنيف بخصوص أنواع الخطب، وهذا الكسب ليس من خلال المشهد الشكلي بل من خلال المضمون والمحتوى :

" إذا تكلم كل خطيب [68] عن القضايا الشخصية أو المدنية، سواء في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل، وأما إذا كانت الأشياء صحيحة أو غير صحيحة، أو مفيدة أو ضارة، وكذلك شريفة أو حقيرة، فإنه ينبغي على الخطيب أن يقرر بسرعة أو بدون سرعة أحكامه...(لأنه ليس ظاهراً للعيان أو واضحاً)[69]

" إن النقاش بهذا الخصوص، يفرض نقاشاً حول وجود الأشياء أو عدم وجودها في جميع أنواع الخطب. عندما يناقش الإنسان أمراً ما بوضوح، فإن ذلك ينسحب عادة على جميع الفنون بخصوص ما إذا كانت الأشياء جيدة أو غير جيدة،

وينسحب هذا الكلام على الأشياء المتعلقة بالمستقبل أو الحاضر أو الماضي.

..... إن النقاش بهذا الخصوص، أن الخطيب عندما يناقش مع الآخرين حول الأشياء المتعلقة بالمستقبل، تكون هذه الأشياء قريبة، وموضع الاعتقاد أو التمـني، وأن اختيـار الخطيب لها يكون أقل كلفة، وعندما يصبح الاعتقـاد قليـلا، فـإن الإنسـان يتغـير إلى المشوريات (وهي تكون أرخص في التناول، وهذا رآه ابن سـينا بخصـوص القيمـة أو الأحكام الجيدة للخطبة) "[70].

يبدو لنا بوضوح بأنه لا توجـد شـروح إضافيـة يمكـن أن تتناسـب مـع نظريـة ارسطو التي تتشكل من ثلاثة أقسام هي الخطبة المشورية والمشاجرية والاحتفالية [71].

وأخيراً ينبغي علينا أن نتساءل، كيف توصـل ابـن سـينا لكـل هـذا، أي تنـاول الأغراض في الشعر اليوناني، وكذلك الأغراض في فن الخطابـة معـاً، وبشـكل سـهل تماماً. كما يجب أن نتذكر بأن الفارابي من قبل قد تناول كلا الفنين بشكل متماثل معاً. وعلى الرغم من أن الخاتمة في الشعر والخطابة تشكلان معياراً للمخاطبة، وهـذا يعـني بأن يستطيع من خلال هذين الفنين أن يؤثر في المستمعين [72] وقد توصل ابن سينا إلى قرار يؤكد بأن الأغراض الرئيسية في الشعر اليوناني وهي التراجيديـا والكوميديـا قـد فهمت عنده على أنها تماثل المديح والهجاء. وفي الاتجاه نفسـه، فقـد أعيـد تنـاول فـن المديح والهجاء من خلال فن الخطابة.

ويمكن القول، بأن المرء لا يقبل الاعتقاد بأن الشعر اليوناني، وكذلـك فـن الخطابـة مثل: المشورية والتحذيرية، وكذلـك الاعتذاريـات والعتـاب والأنـواع الأخـرى المختلفـة تقترب بنوع خاص من الشعر العربي، وبخاصة أن ابن سينا بقي يرى هذه الأنـواع من خلال معيار الشعر العربي، وإلى هـذه الدرجـة بقـي كذلـك يـرى الأغـراض الأخرى.

ثالثـاً: استقبال حـازم للنظريـات القديمـة، وطبيعـة انظمتـه : الغايـة الأخلاقيـة، وكذلك توجيهها لبعض أغراض الشعر.

لقد أراد حازم القرطاجني، وكما هو الحـال في المنـهج، وكذلـك في المعلـم مـن

كتابه منهاج البلغاء أن يقول بأن الشعر يقسم وفقاً للأغراض الشعرية، وأما مصطلح الجدِّ، فقد أخذه حازم تماماً من ابـن رشـيق، علمـاً بـأن ابـن رشـيق قـد غـيّر في هـذا المصطلح.(انظر ص20).

كما أخذ حازم مفهوم المعلم من الفعل قصد، وقد أوضح ذلك بقوله :"... فأما طريق القسمة الصحيحة التي للشعر من جهة أغراضه". وقـد أضـاء حـازم بـهذا مرة أخرى قائمة الأغراض القديمة، وذلك بعد أن قدمها بشكل مختصر. ولهذا فـالأغراض في مجموعها قد قدمت بشكل غير صحيح أو غير كاف، وهذا يعـني أن الأغـراض قـد تناولها النقاد بشكل يختلف كل منهما عن الاخر. فعلى سبيل المثال فإن نمـوذج المـدح والذم او المقطوعات التي تعني أن بعض الأغراض لا تعد أغراضاً شعرية ومثال ذلـك (ما جاء عند قدامة بـن جعفـر : الوصـف والتشـبيه، وعنـد الرمـاني تم اختصارهمـا بالوصف فقط).

إننا نتوقع من نظام حازم أن يتنـاول الأغـراض فقـط دون ذلـك مـن موضوعـات نقدية. وهذا لا يعني أن منظري الأدب قد تجاهلوا أي غرض من أغراض الشعر. وأخـيراً لا بد من القول بأن الشعر في المنهاج قد قسم تحت موضوعين رئسيين هما :

الجدّ والهزل. وقد أخذت بعض الأنواع الخاصة من الشعر مكاناً في هذا النظام (انظر أعلاه ص20) مثل ذكر المجون عند أبي نواس [73]

لقد عرف حازم، وكذلك ابن سينا من قبل بأن الشعر مدهـش ومثير للسامع وهذا للشعر يعني بشكل خاص الوصف، أي أنواع الوصـف (كمـا هـو في أدنـاه). وما تم تناوله عند حازم، فقـد جرى تناولـه أيضـاً عنـد ابـن رشـيق، حيـث صنفت الأغراض بشكل منظم عندهما.

إن الاختيار المتداول للأنواع الرسمية في الشعر والمتعلقة بالعلاقـات الشـخصية والاجتماعية تتماهى مع تصورات حازم، التي تشير إلى أن الشعر لـه وظيفـة أخلاقيـة اجتماعية (أنظر أدناه).

لقد ذهب حازم القرطاجني في تقسيمه لنظامه بشكل عام معتمداً غايات الشـعر

وأهدافه. فالشعر له فوائد ومنافع، كما يدفع الضرر والأذى، وذلك من خلال انبساط النفس أو غمها.

ولا شك أن تصورات حازم للشعر ووظائفه قد جاءت من خلال اطلاعه على عمل ابن سينا في الشعر، ولذلك فلا بد في هذا الصدد من الربط بين حازم وابن سينا، ان كليهما مرتبطان معاً. وهذا الارتباط ينبع من كونهما ينظران إلى الشعر من جهة فوائده ومنافعه (بالنسبة لمفهوم ابن سينا، قارن اعلاه ص30).

وعلى الرغم من فهم ابن سينا للشعر بوصفه مصدرا للمنفعة والفائدة، فإنه كان يرى ذلك من خلال التطبيقات السياسية. وأما بالنسبة إلى حازم في هذا المجال، فقد رأى ذلك من خلال البعد الأخلاقي والاجتماعي.

إن حازما لم يوضح في هذا الفصل موقفه من الأغراض، بيد أنه في موضع آخر من كتابه قد وضع موقفه بشكل كاف. وكذلك الأمر، فقد جاء عند ابن طباطبا وكما هو الحال عند معاصريه،(قارن أعلاه ص17) فإن الشعر قد كان موضع عناية العرب القدماء، وذلك " أن الشعر يحث ويدفع للقيام بالفعل "[74]، وهذا الأمر يتوقف مرة أخرى على النظرة العالية للشعر. فالنفس تتطلب وفقاً لرأيه أن يكون الشعر مقنعاً: "هو أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم، وأنه يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه " [75] " كما أن ادراك رأي معاصريه للشعر كان قليلاً". " إن هجومهم كان مبرمجاً وغير متناقض"[76].

إن الأمر مدهش ومثير بأن نرى حازما يقدم دفاعاً عن الشعر بشكل متماثل مع ما جاء عند نقاد المرحلة البيزنطينية المتأخرة من دفاع عن الشعر. فضلاً عن البراهين المماثلة بهذا الخصوص (قارن اعلاه ص30) والتي تشبه ما جاء عند الفارابي فيما بعد إذ يرى الفارابي أن الدفاع عن الشعر سواء أكان جيدا أم سيئاً يعد دفاعاً عن الشعر، وهذا ما لم يتوصل إليه ابن سينا بشكل كافٍ. إن هذا الموقف من الشعر لم يحظ بتقدير منظري الأدب في شمال أفريقيا.

لقد كان حازم حصيفاً إلى حد كبير، حيث لم ير بأن الشعر هو عمل خاص أو

شخصي بل له أهداف قصدية، ووظائف محددة. ولهذا فقد قدم حازم أربعة معايير نقدية، تمثل التصور الإيجابي أو السلبي للشعر، وهي (1) الدين (2) والعقل (3) والشجاعة والمروءة (4) والحظ العاجل[77].

إن للشعر في ضوء معيار الحظ العاجل تصوراً إيجابياً أو سلبياً، وله هدف يحث على الفعل. فالشعر إذن، له أبعاد أخلاقية، وهذه الأبعاد تتماهى مع أقسام الشعر المختلفة.

إن الوظيفة الأخلاقية والأدبية المتمثلة في أغراض الشعر التي وصف حازم دورها بالإيجابي أو السلبي تقترب تماماً من مفهومه للشعر. فاهتمام حازم بأنواع الشعر كان اهتماماً محدوداً، وبخاصة في الفصل الذي تم اختياره في هذه الدراسة. إذ يلاحظ أن حازماً قد تناول الشعر هنا بوصفه نوعاً من رياضة الخواطر، وللتمرين والتعليم. حيث ناقش القيمة الفعلية للشعر في كتابه بشكل مختصر دون أن يسهب في ذلك[78].

ونجد في الفصل موضع الدراسة بأن قيمة الشعر تكمن في التعجيب والاعتبار. ولهذا فحازم أفاد من ابن سينا من أن الشعر هو التعجيب فقط (انظر أعلاه ص25))، وفي اللغة العربية يمكن نعته بالوصف، وهو نوع من الشعر.

تابع حازم القرطاجني خطى ابن سينا ونظامه، وبشكل خاص الموضوع المتعلق بأهداف الشعر وغاياته وأغراضه. (وإن مصطلح الأغراض قد استخدم عند حازم وابن سينا بشكل مختلف لاحقاً).

لقد انشغل ابن سينا بالشعر اليوناني، وكذلك بالمصطلحات الخاصة بالخطابة اليونانية والتي تشتمل على : المديح والهجاء والنصح والتحذير، ثم الاعتذار والشكوى ومن الطبيعي أن يتابع حازم الأمر نفسه المتعلق بالشعر القديم الذي انشغل به ابن سينا. بيد أن حازما طبق هذه النظرية العربية للشعر من خلال الأغراض الشعرية. ولعل ما تناوله حازم القرطاجني بخصوص الأغراض قد عاينه من قبل ابن رشيق القيرواني في تصنيفه للشعر، وهذا ما يجعل الأغراض الشعرية محصورة في موضوعات محددة (انظر أعلاه ص20)[79].

توصل حازم من خلال القواعد العامة التي تناولها بأن الشعر تميز بخاصيتي النفع أو الضرر. ولقد أخذ حازم من ابن سينا أهداف الشعر وغاياته، ومن هنا، فإن أقسام الخطابة الثلاثة أيضاً أخذها حازم من ابن سينا (انظر أعلاه ص32)، وبخاصة حول النفع أو الاضرار أو الجيد أو السيء، والتي تقع في الحاضر أو الماضي أو المستقبل.

وأما بالنسبة للأقسام الأخرى عند حازم، فإنه قد تابعها بشكل واضح من خلال العودة إلى توظيف المصطلح العربي " أغراض " توظيفاً مستقلاً.

إن الأقاويل الشعرية تنقسم بشكل مستقل وفقا للأقسام التالية :

1- إن الأمر يتعلق بمناقشة الفائدة أو الضرر.

2- أو إذا كان الأمر يتوقف على النفع أو الضرر.

3- إذا كانت أهداف الشعر نافعة أو ضارة وقياسها من خلال معيار الانجاز الإنساني بهذا الخصوص.

4- إذا كان النفع أو الضرر يصيب شخصاً أو عدة أشخاص.

5- إذا كان الطريق واضحاً للنفع أو الضرر.

إن تداعي الأفكار يكمن في البند الأول والثالث، حيث تعني المعايير والقواعد، وأن اثنين منهما يعنيان إعادة الخطاب لأقسام التمني والرثاء والمديح والهجاء، وذلك من خلال المعايير في البند الثاني، التي تعطي احتمالاً سلبياً.

ولذا فإن حازماً قد قدم عملاً تمهيدياً أو أنه ليس معاصراً للضروب المحتملة بشكل إيجابي (مثال ذلك : الطلب أو الرجاء أو المديح، هذه الموضوعات ليست معاصرة ولكنها كانت في اطار الانتظار والتوقع. إن البندين الرابع والخامس يقدمان الأقسام المماثلة أو المفاجئة بوصفهما قواعد أساسية للخط الذي يسري على الشورى والحب. فالطريق المعاصر ينبغي أن يكون واضحاً. إن تشخيص البند الرابع والخامس المتعلق بتصور ابن سينا لخطب المشاجريات أو الخطب السياسية أو المدنية قد جاء بشكل مستقل في الشرح.

إن التقليل من قدرة الأقسام أو الأغراض الأربعة على النمو المعرفي هو موضع

تساؤل. لقد حاول حازم أن يبين وظيفة المديح والهجاء و التهاني والرثاء، وأن يجعل من هذه الأقسام الأساسية مواضيع تحتاج إلى تطوير وبناء.[80]

تكمن أربعة أغراض أو أقسام مؤثرة تحت موضوع الأغراض الشعرية. فالغرض المتضمن للتمني لفعل جيد مثل الحب فإنه يقع في قصيدة المديح ويحتاج الى مكافأة حسنة لأنه يحث على الأفعال الجيدة. وأما الخوف الناتج عن حالة الغضب فهو صادر عن فعل مخجل، ويتجسد في قصيدة الهجاء، تلك القصيدة التي تؤكد على العقوبة نتيجة هذا الفعل.

إن التمنيات التي تتجسد في الموقف الإنساني إزاء المصير الذي يتشكل في قصائد التهاني والتمنيات قوية وأساسية. وأما الهزل فإنه يتجسد من خلال التحول السلبي إزاء القدر والمصير، إذ يتشكل ذلك من خلال قصيدة الرثاء.

لقد حاول حازم القرطاجني أن يتناول أصول النظرية العربية من حيث المؤثرات الإنسانية، وإمكانية تحقيق الأهداف[81].

نحن نقدر هنا الشروح المتعلقة بنظام أغراض حازم الشعرية وبخاصة المخطط الآتي الذي يبرز تصور حازم للأغراض والأقسام في نظامه :

I هدف الشعر :

A. جذب المنفعة (الطمأنينة).

I. إدخال اللذة والمتعة.

1. الطموح نحو الجودة أو نحو الجمال

a) وضوح صاحب الفضل الممدوح: المدح، والفخر بالذات، وفي حالة كون الممدوح هو صاحب الفضل.

- وأما في حالة الذكر الجميل، فإن ذلك دون الفخر بالذات او تكسب بل من خلال الصور أو حماية النفس.

b). غياب صورة الممدوح صاحب الفضل : النزاع في حالة كون الشاعر مشاركا فيه : التقرير، إذا كان الشاعر شاهداً. استحقاق الحكم، إذا كان الشاعر محكماً فيه.

2. من خلال القضاء والقدر (انظر لوحة II)

II. فائدة الأمل

1- الطموح نحو الجودة

a) فائدة وضوح الطلب، والرجاء من خلال الشاعر المتكلم، والعرض من خلال السامع.

b). فائدة الوضوح من خلال شيئين هما : البحث عن النصيحة أو تقديم النصيحة.

2. من خلال القضاء والقدر (انظر لوحة II)

B. تجنب الضرر(عدم الراحة، الازعاج والقلق)

I. إدخال الضرر (الحزن والهم)

1. من خلال الغضب، وذكرى الكراهية.

a) وضوح المذنب : الهجاء أو العتاب، والحماسة (وهذا الموضع من الكلام يتحقق بعد درجة معينة من الفعل).

b). عدم وجود المذنب : النزاع، واستحقاق الحكم، والتقرير (قارن أعلاه).

2. من خلال القضاء والقدر (انظر لوحة II)

II. عدم انقطاع الضرر (التهديد، والخوف).

1. أحد الناس

a) وضوح الضرر : التهديد، والتحذير..(إذا كان الضرر قد وقع من الشاعر)

b) الضرر واحد من شيئين هما : البحث عن النصيحة، وتقديم النصيحة.

2. من خلال القضاء والقدر (انظر لوحة II)

A II. هدف الشعر

I. جذب المنفعة (الطمأنينة)

1. إدخال اللذة والمتعة (انظر لوحة I)

2. معيار النجاح (التمنيات، الطمأنينة)

II. عدم انقطاع الفائدة

1- الطموح نحو الجودة (انظر لوحة I)

2- معيار الفشل. التعزية، الديمومة.

B. تجنب الضرر (عدم الراحة، الازعاج والقلق).

I. إدخال الضرر : الحزن والهم.

1. من خلال الغضب (انظر لوحة I)

2. معيار الحزن التعزية، والمعاناة، قصيدة الرثاء، واحداث الحزن، والشكوى (في حالة فقدان الحزن).

II تجنب الضرر (إنقاذ): التمنيات (انظر أعلاه).

الهوامش

(1) لهذا المقطع قارن مع

Trabulsi: Critique, p.99-121

Heinrichs: Dichtung, p.119 -102

لقد قصد هنا فائدة الشعر بالنسبة للجمهور، ثم أهداف ومنافع الإنشاد الشعري، وهذا لا ينسحب على أنواع الشعر الأخرى (قارن مع : ابن رشيق: العمدة 1/ 80-86 الفصل رقم أحد عشر : باب التكسب بالشعر، والأنفة منه. وكذلك باب من رفعه الشعر، ومن وضعه. (قارن ابن رشيق : العمدة 1/ 40-52).

(2). قارن ابن رشيق : العمدة 1/ 27-32. الفصل الثاني : " باب في الرد على من يكره الشعر.".

(3) بعد ابن رشيق: العمدة 1/ 30 يأتي تعبير " ديوان العرب " من ابن عباس. قارن : ابن قتيبة : عيون الأخيار 2/ 185. الشعر والشعراء، ص36 (تحقيق GD). " الشعر مصدر المعرفة عند العرب "،" وديوان اتباعهم". اسحق : البرهان، ص167:" ديوان العرب في الجاهلية ". العسكري : الصناعتين،ص138. " ديوان العرب وعدة حكمتهم" الجرجاني: الوساطة، ص15. (علم العرب). ابن رشيق: العمدة 1/ 16"أكبر علوم العرب"

(4) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص10(N والمقصود بهذا الحرف تحقيق نولدكه)،ص5-6 (تحقيقGD دي جويه).

(5) ابن قتيبة، يشير هنا إلى كتاب مفقود هو كتاب العرب، الذي يتناول فوائد الشعر.

(6) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص13-14.

(7) ابن رشيق: العمدة 1/ 28. قارن كذلك. ابن رشيق a.a.o.p.20 وسطر 9-13.

(8) A.a.o.p.30

(9) العمري (لم استطع تعريفه).

(10) ان هذا تقليد يظهر عند ابن قتيبة (انظر أعلاه ص17).

(11) تناول المنظرون العرب القدماء موضوع أهداف الشعر النفعية والجمالية. فقد تناول العسكري قائمة في فضائل الشعر، في كتابه الصناعتين، ص137-138. وكذلك .Heinrichs:Dichtung, p.99ff فضلا عن ذلك، فقد برزت فضائل أخرى للشعر منها الأخلاقية، والاهتزاز، والارتياح. وكذلك جاءت سبع فضائل للشعر زيادة على ما أورده العسكري في الصناعتين.

كما تناول ابن رشيق في كتابه العمدة 1/ 27، موضوع فضائل الشعر. ان للشعر منافع وأهدافاً متعددة.

وقد أقتبس ابن رشيق كلاماً عن الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ثم شرحه، مضيفاً إليه استشهاداً ببيت من شعر رؤبة، حيث يقول : " وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: " إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر لحكماً" وقيل " الحكمة " : فقرن البيان بالسحر فصاحة منه صلى الله عليه وسلم، وجعل من الشعر حكما، لأن السحر يخيل للانسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لرقة معناه، ولطف موقعه، وأبلغ البيانين عند العلماء الشعر بلا مدافعة، و قال رؤبة :

لقد خشيتُ أن تكون ساحراً راوية ً مَراًّ ومَراًّ شاعراً فقرن الشعر أيضاً بالسحر لتلك العلة، ويروي أيضاً: لقد حسنت، بسين مضمومة غير معجمة، ونون، والتاء مفتوحة ".

كما أن منظري الأدب القدماء عند العرب قد تناولوا أيضاً بالسحر لتلك العلة، ويروي أيضاً: لقد حسنت، بسين مضمومة غير معجمة، ونون، والتاء مفتوحة ".

كما أن منظري الأدب القدماء عند العرب قد تناولوا أيضاً في بحثهم عن أصول

النظرية العربية الأرسطية (أنظر أدناه ص26) موضوع منافع الشعر واللذة الناتجة عنه. كما تناول (Grunebaum (Grundlagen.p.131.

بشكل عام في بحثه حول الأدب العربي فضائل الشعر ووظائفه المتعلقة باللذة. وربما هنا خطأ في نسبة الكلام المقتبس عند ابن رشيق عن الرسول (عليه الصلاة والسلام) وخاصة قوله إن للشعر وظيفتين هما السحر والحكمة.

(12) استطيع هنا أن أشير إلى المقالة المذكورة بشكل مختصر. إن ابن رشيق قد شرح قائمة أقسام الشعر بشكل مسهب. وقد أشرنا من قبل إلى تماثل ما جاء عند حازم في نظامه بما هو عند ابن رشيق.

(13) قدامة : نقد الشعر، ص3،Einteilung,P. 12ff

(14) هذا يتوقف على حب المرأة.

(15) هذا يوافق الوصف. وكذلك التشبيه. انظر Einteilung,P.20

(16) العسكري : الصناعتين، ص131، وكذلك Einteilung,P.21ff

(17) اسحق: البرهان،ص170، كذلك .Einteilung,p.17ff

(18) ابن رشيق : العمدة 2/ 73-81. وكذلك Einteilung,p28ff وهنا يمر موضوع قصيدة النسيب ليس مطابقاً تماما لما هو في النظام. (قارن أعلاه ص19، هامش3). نرى أن حازما في هذه النقطة يشبه ابن رشيق. وكذلك فإن النسيب يقترب من الأغراض (أنظر أدناه ص112).

(19) ان هذا السؤال تعود الاجابة عليه في Einteilung,p.28 والاحالة هنا إلى Heinrichs:Dichtung,p.57 كما أن الشرح قد أخذ هنا من Heinrichs، ولكن لم تحل المشكلة.

(20) ابن رشيق : العمدة 1/ 199.

(21) المرزباني : الموشح، ص434، وكذلك Bonebakker:Poets,p.97

(22)كان المذكور كاتباً، وكان شاعراً مادحاً وهجاء. توفي ما بين سنة 870م و892م.

انظر فيما يتعلق بحياته EI2 I,p.1114 (Art. al-Basir,by J.Fuck

(23) قارن Einteilung, P.31، نقطة 4 و5.

(24) المرزباني : الموشح، ص273، وكذلك Bonebakker:poets,p.97

(25) أو البطين. شاعر في القرن التاسع وعن حياته يمكن الاطلاع على ذلك عند ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، ص247-250

(26) لقد جاء ذكر اثنين أو أربعة أغراض للشعر في النقد القديم غير المنهجي عند العرب. ان تمثيل الأغراض الأربعة للشعر على الرغم من موقف بطين فهي غير واضحة تماماً، قارن. الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص87. " سألت الأسيدي - أخا بني سلامة- عنهما فقال : : بيوت الشعر أربعة : فخر، ومديح، ونسيب، وهجاء. وفي كلها غلب جرير، في الفخر". ابن رشيق: العمدة 1/ 120 (وكذلك Einteilung, p.24)." وقال بعض العلماء بهذا الشأن : بني الشعر على أربعة أركان، وهي : المدح، والهجاء، والنسيب، والرثاء".

(27) ابن رشيق: العمدة 1/ 206.

(28) هناك أدب مثير ومواز عند شعوب أخرى قديمة مثل الجرمانيين القدماء أو بالدقة الايسلانيون القدماء). وبخاصة الشعر المتمثل بأدبهم، حيث يتوافر عندهم شعر البلاط ثم الأغراض من الشعر مثل المدح والهجاء والنسيب، وهذا انجاز شخصي متمثل في آدابهم. وهناك أدب (الخيال وعالم الجن ثم القصصي والملحمي وفضلا عن شعر الأساطير (المثيولوجيا) و الشيء المختلف عندهم هو شعر البلاط، وهو لشعراء معروفين، وأما بالمقابل فهناك الشعر الملحمي أو القصصي وهو لشعراء غير معروفين (انظر Klaus von See: Germanische Heldensage. Stoffe, probleme, Methoden. Eine Einfuhrung. Frankfurt .1971. p.108-109)

لقد أسس Von See الحقيقة التالية : " إن شعر البلاط هو أحد الفنون. وهو مثل شعر الهجاء و شعر المدح، والنسيب. وأن هذا العمل يقع في دائرة شعر البطولة

والفروسية وبالمقابل هناك الشعر الملحمي الذي ليس لـه وظيفة محددة، **فهو لا** يجسد المديح أو الهجاء بل أنه يجسد فن الحكاية والسرد. انـه حقيقـة ليسـت بفـن بالمعنى المتداول في ذلك الزمن(Von See,a,a.o,p.109)

(29) Heinrichs:Dichtung,p.146

(30) الفارابي : شعر، ص94.. سطر 16-10إن القسم الأكبر مـن الترجمـة قـد أخـذ من: Heinrichs:Dichtung,p.204-205

(31)انظر .Heinrichs:Dichtung,p.149ff

(32) حازم : منهاج،ص86. الترجمة مأخوذة من Heinrichs:Dichtung,p204-205

(33) Heinrichs:Dichtung,p130-131,p.152-153

(34) Walzer:Traditionsgeschichte, p.129-136,p.133-135.

(35) Aristoteles:De Anima,IIIkap.3.

(36)انظر. الفارابي : شعر،ص94. سطر 13-16

(37) ابن سـينا : شـعر، ص160 الترجمـة هنـا أخـذت مـن Heinrichs:Dichtung, p.203:

(38) المرجـع السـابق، ص13- ، وعنـد الفـارابي : شـعر، ص94. وكذلـك عنـد Heinrichs:Dichtung,p.144-145.

(39) المرجع السابق. وكذلك عند :.Heinrichs: Dichtung, p.157

(40) حازم: منهاج، ص85. الترجمة مأخوذة من : Heinrichs:Dichtung, p.203-204

(41) ابن سينا: شـعر، ص170. الجملـة الأولى مـأخوذة ترجمتـها مـن : Heinrichs: Dichtung,p.150 هامش 2

(42) ابن سينا : شعر، ص162

(43) A.a.o,zeile,9.

هنا يتبع ابن سينا خطى أرسطو إذ إن جميع الأقـوال الشـعرية والمحاكـاة الـتي تحـدث

الالتذاذ جاءت من خلال تأثر ابن سينا بأرسطو Aristoteles:Poetik, kap.4)

انظر كذلك البيانات التالية أدناه

(44) انظر Ziegler:Tragoedia,p.2066

(45) A.a.o.,P.2031

(46) A.a.o.,p.2066.zeile 35

(47) A.a.o.,p.2066

(48) Heinrichs:Dichtung,p.106

(49) Aristoteles:poetik.kap.14

لقد أخذت الترجمة هنا من Gigon، ولكن مع بعض التغيير فيها.

(50) أرسطو: شعر، ص112

(51) لقد استطاع ابو بشر أن ينقل عن السريانية مصطلح Buhnenbild أي منظر (وهو المنظر الذي يشاهد في التمثيل، وقد نقل هذا المصطلح إلى العربية بكلمة "بصر" ثم نقل أبو بشر معادلاً للمصطلح اليوناني باستخدامه كذلك كلمة نظر. وهذان المصطلحان قريبان من بعضهما، وقد فهما بشكل متماثل عند الفلاسفة العرب أنظر Heinrichs:Dichtung, p.109

(52) بكل تأكيد، فإن ابن سينا لم يستخدم المصطلحات التي استخدمها ابو بشر " نظر قائمة المصطلحات في كلا العملين عندهما Afnan:Commentary إن النص عند ابن سينا لا يتوافق تماما مع ما هو موجود عند ابي بشر. وقد رأى عبد الرحمن بدوي ان تلميذ أبي بشر وهو عدي بن يحيى قد نقل النص عن أستاذه. أنظر Heinrichs : Dichtung, p.156

(53) ابن سينا : شعر، ص188

(54) لقد تناول أرسطو في معظم عمله في كتاب فن الشعر تعريف مصطلح التراجيديا، وذلك من خلال نظرية الطهارة. وقد توسع الفيلسوف في هذا المجال

في نص مفقود له. انظر Aristoteles: poetik,p.73 هناك ملاحظة مــن الناشــر إلى الفصل السادس عند Gigon (باللغة الألمانية).

(55) Aristoteles:poetik,kap.6

لقد أخذت الترجمة من عمل Gigon

(56) حول الأسئلة المتعلقة بالسيرانية. انظر

Tkatsch: Ubersetzung, I, p.96bff.,and p.155aff.

وكذلك .Heinrichs:Dichtung, p.112-118,115ff

(57) استخدم هنا ترجمة لاتينية لتحقيق الغرض

Tkatschs, a.a.o.p.155a

(58) عاين المؤلف المذكور تاليا بطريقة خاطئة هذا الموضوع

Tkatsch.a.a.o.II,p.6.Anm88.

(59) أرسطو: شعر، ص96

(60) ينبغي مراعاة الملاحظة أعلاه، ص28 هامش 3.

(61) ابن سينا : شعر، ص176.

(62) إن الترجمة الألمانية للمصطلحـات غـير مماثلـة للأصـل: " إن مـا يدعـو للرثـاء والحزن لا علاقة له بالرأفة والشفقة، بل ان الحزن والألم لأنه لا أمل بعودة المفقود موضع الرثاء ".

(Gigon in : Aristoteles: Poetik (deutsch, Eeinleitung),p.13).

(63) بالنسبة لوجهة نظر الفارابي، فإن الأقوال المخيلة إما أن تكون صادقة أو كاذبـة وهذا ما نقله لاحقاً ابن سينا (انظر ابن سينا : شعر،ص161 سطر2-1

(64) Ziegler:Tragoedia,p.2051.

(65) الاقتباس من :.Ziegler:a.a.o

(66) الاقتباس من : .Ziegler:a.a.o

(67) ابن سينا : خطابة، ص53–99.

(68) إن الفلاسفة العرب قد تناولوا موضـوع الخطابـة بشـكل غـير متكـامل، بينمـا العلماء الحقيقيون والجديون يتناولون العمل بشكل متكامل وغير مقسم انظر ابن سينا : خطابة،ص7.(15) Farabi: Didascalia,p.157(4) and p. 173(15)

(69) ابن سينا : خطابة، ص13.

(70) A.a.o.p.53

(71) Aristoreles:Rhetorik I,kap.(3) (1358bff.)

(72) Heinrichs: Dichtung,p.152-153

يعتمد Heinrichs في ذلك على عمل الفارابي : احصـاء العلـوم،ص43 (سـطر 2) و(سطر 4–5).

(73) حازم : منهاج، ص331. وكذلك يتحدث حازم عن هذه الطبقة من الأغـراض انظر على سبيل المثال : (تحت : خمريات)(a.a.o.,p.365

(74)A.a.o.p.122 الترجمة من Heinrichs:Dichtung,p.252 انظـر بـهذا الخصـوص الشروح عند Heinrichs, a.a.o.p.169

(75) حازم : منهاج،ص121.الترجمة من Heinrichs:Dichtung, p.252 انظر بهذا الخصوص الشروح عند Heinrichs,a.a.o.p.169

(76) Heinrichs:a.a.o.

(77) حازم: منهاج، ص106 الترجمة من : Heinrichs: Dichtung, p.233-234

(78) حازم: منهاج، ص92. الترجمة من:

Heinrichs:Dichtung,P.212

وحازم يقسم ما يأتي كما هو عند ابن سينا : شعر، ص169–170 إذ إن المحاكاة في الشعر تكون للتحسين أو للتقبيح (وبالطبع فإن ابن سينا يـأخذ مـن أرسـطو ومـن كتابه فن الشعر (الفصل الثاني). ولهذا فالشـعر يكـون عنـد النـاس إمـا للتحسـين أو

للتقبيح أو لكليهما، وكما هو بالنسبة لنا أيضاً لقد أفاد حازم بالنسبة للمحاكاة من ابن سينا، بحيث نقلها إلى كتابه تحت اسم : الوصف.

(79) وبالنمط نفسه، نجد أن حازما يخطو على طريق ابن رشيق بالنسبة لأقسام الشعر، وقد سقط دور النسيب من حساب نظام حازم، والذي سنتحدث عنه لاحقاً بشكل مسهب (انظر أدناه،ص112).

(80) لقد حاول حازم في موضع آخر من كتابه المنهاج تناول بعض الأغراض في نظامه. وهنا يظهر تأثيره القوي بهذا المجال (أنظر أدناه ص124-).

(81) انظر كذلك: Einteilung, p.24-25.

الفصل الثاني

أنماط الشعراء، وشروط الشعر



الفصل الثاني

أنماط الشعراء، وشروط الشعر

أولا : أصول النظرية العربية وشروحها

1. الشاعر المطبوع والمتكلف. الشاعر المطبوع والشاعر المصنوع.

لقد حفزت مقولة الجاحظ[1] حول المطبوع والمتكلف [2] ابن قتيبة للاهتمام بها، علماً بأن مقولة الجاحظ كانت بشكل خاص عامة جداً، ولا سيما قوله :إن الشعر المطبوع، هو شعر سهل لا معاناة فيه، حيث تأتي الشاعر القوافي دون جهد، أي أن " المطبوع من الشعراء هو من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة..."[3]

وأما المتكلف (بكسر اللام) فهو مغاير للمطبوع، كما أنه غير قادر على ارتجال الشعر بعد ولادته مباشرة، إذ يصنع قصيدته في الغالب خلال عام كامل، حيث يعيد فيها النظر بعد النظر [4] ويبذل الشاعر المتكلف جهوداً مضنية في ذلك. ولذا فالشعر المتكلف في الغالب تتمثل فيه القدرة الشعرية، ويمثل هذا النوع من الشعر زهير و الحطيئة والفرزدق. حيث سمى الأصمعي زهيراً والحطيئة بعبيد الشعر.[5].

وقد عبّر ابن قتيبة عن الشاعرين الأخيرين بقوله : "إن التشابه كبير (بالرغم من التنوع في الموضوعات الشعرية) في قصائد الفرزدق على الرغم من خصوصيته المميزة "[6].

لقد تناول منظرو الشعر بعد ابن قتيبة اشكالية الاختلاف في الطبع لدى الشعراء. إن وصف المطبوع بقي كما هو دون تغيير، وبالمقابل فإن مصطلح الطبع قد احتفظ بمفهومه.

لم يقدم ابن قتيبة في الوقت نفسه، أي نظرية جديدة حول البديع إذ تحول

الموقف إلى نقاش عند منظري الأدب العربي بخصوص شعر أبي تمام، والمتعلق بالمبالغة في ضروب البديع التي أكثر منها أبو تمام في شعره.

وأما ابن المعتز فقد أصبح أكثر شهرة ومعرفة بهذا الفن، حيث أعد كتاباً حول البديع الذي اشتهر به أبو تمام.

إن الانشغال بمصطلح الصنعة الذي يعد تطوراً لمصطلح البديع، قد جاء في موازاة الانشغال بنظرية المطبوع والمتكلف (بكسر اللام).إذ جرى تضخيم هذا الموضوع كثيراً. وأما جهود الشعراء المضنية في الإبداع الشعري فقد تمثلت في قدرتهم ومبالغتهم في التلاعب بفنون البديع حتى وصل بهم الأمر إلى الصنعة. وهذه الفنون البديعية توافرت في الماضي عند الشعراء القدماء، وكمثال على ذلك، فإن هذه الاشكالية وما أصابها من تطور قد تمت معاينتها في شرح الآمدي، والقاضي الجرجاني.

تناول الآمدي (ت987م) في إحدى فقرات كتابه الموازنة بين شاعرين معاصرين هما ابو تمام والبحتري، وقد جرت الموازنة بينهما حول الشعر المطبوع وغير المطبوع عند كليهما. وفي إطار وصف أبي تمام بالنسبة لمصطلحي التكلف والصنعة، فإننا نجد أن هذين المصطلحين يسيران معاً بشكل متماثل في وصفه لأبي تمام. فأبو تمام شاعر شديد التكلف، وصاحب صنعة (وهذا يعني أن الشاعر المتكلف هو الشاعر الذي يبذل جهداً كبيراً في تأليف شعره، فالتكلف هنا أصبح معناه يعني بشكل عام البديع، وفي المقابل فإن الشاعر البحتري مطبوع، ويسير على نهج الشعراء الأوائل[7].

تناول القاضي الجرجاني (1002م) في مقدمة كتابه الموسوم بالمتني موضوع ابن المعتز[8]، حيث رأى من خلال أفكار ابن المعتز أنه قد طور فن البديع، وجعل منه نظرية بلاغية ذكية[9]. ويتوافق هذا الوصف مع الآمدي الذي ناقش مسألة التكلف من خلال معاينته لفن البديع، والبديع يعني عنده الجديد، كما ناقش في عمله الصنعة من خلال معاينة لشعر المحدثين. ولذا فإن موقف الآمدي قياساً لمعاصريه كان موفقاً ولم يكن سلبياً بشكل عام، إذ عدّ المبالغة في البديع عيباً (انظر الفقرة السابقة)، الفقرة التالية لم ترد أي مناقشة لها في أعمال الدارسين الأوربيين المعاصرين[10]: "وكانت العرب، إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة

اللفظ واستقامته، وتسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب،وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته [11]، ولم تكن تبعاً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض.

وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع، فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط".

وقد قدم المرزوقي (ت1030م) في مقدمة شرحه لديوان الحماسة مفهوم الشعر المطبوع مقابل الشعر المصنوع[12]. إن المصطلحات المركزية في الوصف الأخير لهذا الفن هو إغراب، وصنعة، وبدعة (إن هذا المصطلح قد بني من جذر واحد مثل البديع، وأن المؤلف قد تعامل معها على هذا الأساس من المعيار علماً بأنه قد سقط مفهوم التعمل و التكلف، وإن هذه المصطلحات متعلقة ببعضها بعضاً ومتماثلة كذلك، وهذا يشبه حال مصطلح التكلف عند الآمدي، الذي كان له قصب السبق في ذلك، بيد أن الآمدي لم يقدر حق قدره في استخدامه لهذا المصطلح.

وجدير بالذكر أن مصطلح التكلف يعود أصلا لابن قتيبة الذي تناوله في كتابه الشعر والشعراء، كما تناول هذا المصطلح فيما بعد الجرجاني، ثم عبر عنه لاحقاً المرزوقي، حيث بين بأن المصنوع من الشعر هو الشعر الذي يبذل صاحبه بسببه مجهوداً كبيراً، بينما الشعر المطبوع هو شعر سهل، ولا يحتاج صاحبه إلى بذل عناء كبير بسببه.

وتعود المتابعة الجديدة لنظرية المطبوع والمتكلف أو المصنوع إلى ابن رشيق الذي عمل على تطويرها حيث تقع هذه النظرية في الفصل العشرين و في القسم الأول من كتابه " العمدة " الذي تناول فيه الشعر المطبوع مقابل الشعر المصنوع، كما هو الحال عند المرزوقي[13].

وحاول ابن ارشيق أن يستفيد من معاينته للشعر المصنوع من عمل المرزوقي، وبشكل خاص من عمل ابن قتيبة. ولكن ثمة حكماً سلبياً عند ابن رشيق حول

مصطلح الصنعة، الذي يعني عنده في الشعر الشيء الجديد. ولكن ابن رشيق قد قدم فيما بعد تقييماً إيجابياً فيه تقدير للصنعة، التي تمت معاينتها عند القدماء من أمثال ابن قتيبة، وذلك بخصوص شعر زهير والحطيئة.

فأول شيء تعليم الصور البلاغة، وأما ثاني شيء فيتعلق باللغة الراقية والواضحة.(وهنا أخذ ابن رشيق بياناته كاملة من القاضي الجرجاني، انظر أعلاه ص(51). فقد تم تحديد كلا فنيّ الصنعة وتمييزهما عن بعضهما بعضاً، كما أن ابن رشيق، وهو منظر شعري من القيروان، قد حول مفهوم التكلف إلى الصنعة.

لقد أفاد ابن رشيق القيرواني من ابن قتيبة بخصوص الشاعر غير المطبوع، بيد أنه قد طور هذا الفهم النظري الذي كان متداولا في زمنه والزمن الماضي. وبعد ذلك عاد مصطلح الطبع ثانية وارتبط مع مصطلح الصنعة. ولذا فإن ابن رشيق قد أنهى تماما النقاش حول البديع[14]، وبالتالي استطاع بشكل جلي أن ينهي الجدل حول البديع الذي كان محور التناول النظري عند القاضي الجرجاني، (انظر أعلاه ص52).

2. شروط الشعر. خاصيتان هما: الرواية والدربة.

إن المطبوع- المتكلف أو نظرية المصنوع متعلقان مع بعضهما بعضاً، وهما ضروريان للشعر. كما أن الطبع هو من طبيعة الفطرة التي جبل عليها الشاعر. فقد لاحظ عدد من منظري الأدب من أمثال ابن طباطبا والجرجاني بوضوح أن أدوات الشعر تلك تشكل جانباً هاماً من جوانب نظرية الشعر العربي.

إن معنى الرواية بالدقة (الرواية من خلال نقل الشعر شفاهاً من شخص لآخر) وهو معرفة الشعر وتلقيه عن القدماء الفحول الأوائل، وهذا ما يؤدي إلى تداول رواية الشعر و المحافظة عليه، ويتم ذلك عن طريق الرواة من علماء اللغة[15]. وبهذا الخصوص قال الأصمعي (ت828م)[16]:

" لا يعتبر الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، و يعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ[17]. وأول ذلك أن يعلم العروض، ليكون ميزاناً له على قوله، والنحو، ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه، والنسب

وأيام الناس، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم".

وهناك ميل واضح وتقارب جلي ما بين الأصمعي وابن طباطبا في شرحه لموضوعات الشعر وأدواته في كتابه الموسوم بـ عيار الشعر [18]. وقد استخدم ابن طباطبا تعبير أدوات الشعر. ثم أضاف بعد ذلك الفطرة الطبيعية التي بوجودها يتمكن الشاعر من ابداع شعره. يقول: " فمن صح طبعه، وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصميمه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه. وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبأن الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة. فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم، ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه".

إذن فالجديد عند ابن طباطبا نقطتان رئيستان بخصوص الأدوات وشرحها. وهاتان النقطتان جديدتان مقابل ما جاء عند الأصمعي حول هذا الموضوع. أولاً. إن مقولة ابن طباطبا حول الطبع قد ارتبطت بأدوات الشعر، وهذا بالتأكيد يغنيه عن الاستعانة بالعروض لنظم الشعر. ثانياً إن المعرفة في اللحم والدم وأثرهما في نمو الإنسان تعد مماثلاً للموهبة الفطرية التي تتشكل عند الإنسان منذ خلقه.

وهناك شيء مغاير عند القاضي الجرجاني في مقدمة كتابه عن المتنبي، وذلك فيما يتعلق بابداع الشعر، فيقول [19]:

"إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضل في هذه القضية بين القديم و المحدث، والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها، والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا

طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض، كما قيل: إن زهيراً كان راوية أوس، وإن الحطيئة راوية زهير، وإن أبا ذؤيب راوية ساعدة بن جويرية، فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم، وكان عبيد راوية الأعشى ولم تسمع له كلمة تامة، كما لم يسمع لحسين راوية جرير، ومحمد بن سهل راوية الكميت، والسائب راوية كثيّر، غير أنها كانت بالطبع أشد ثقة وإليه أكثر استئناساً، وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة. ثم تجد الرجل منها شاعراً مفلقاً، وابن عمه وجار جنابه، ولصيق طنبه بكيئاً مفحماً، وتجد فيها الشعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة".

لقد ركزت هذه الشروح على شروط الشعر، تلك الشروط التي وضحت العلاقات فيما بينها عند القاضي الجرجاني. والجرجاني مثل غيره من النقاد القدماء حيث ذكر أربعة أشياء، وهي ليست بالكثيرة ولا بالقليلة أيضاً بالنسبة لتطور الشعر. إن معظم هذه الشروط، إضافة إلى شرط الرواية قد جاء ذكرها أيضاً عند الأصمعي وابن طباطبا في حين جاء تناول هذه الشروط عند الجرجاني وفقاً لإطار واحد هو إطار الرواية.

وأما منظرو الأدب المتأخرون، فقد ذكروا هذه الشروط، كما أضافوا لها شرطين جديدين هما: الذكاء، والدربة. وأما الجرجاني فقد تناول هذه الشروط ولكن ليس ضمن الاطار نفسه عند الآخرين، بل من منظور مختلف.

فالدربة تخص الشعر، ولكنها تتآلف مع شروط الشعر الثلاثة الأخرى التي ذكرها القاضي الجرجاني. وهذا يعني أن التدريب وكذلك الموهبة الشعرية، والرواية، والذكاء تمكن الشاعر من ابداع الشعر، وليس الشعر نفسه يخلق هذه الشروط.إن من المحتمل أن يكون القاضي الجرجاني ومن خلال اطلاعه على عمل ابن طباطبا قد استطاع إضافة الشرط الرابع وهو الدربة كنقطة هامة في نظامه الشعري. وقد لعبت الدربة عند الجرجاني دوراً ضمنياً هاماً. إضافة إلى ذلك، فإن المعرفة بعلم العروض،

وثقافة نظم الشعر قد شكلتا شرطين من شروط الشعر أيضاً. إن تلك الشروط لا تتشكل وحدها في دم ولحم الإنسان بل لا بد من توافر الموهبة الفطرية أيضاً، إضافة إلى ما يتبع ذلك من التمرين المستمر، وهذا ما يشكل ركناً أساسياً من أركان شروط الشعر.

لقد تحددت عند الجرجاني شروط الإبداع الشعري من خلال الموهبة الفطرية والذكاء والرواية. إن الشرطين الأولين لهما معنى كبير قياساً إلى الشروط الأخرى في الإبداع الشعري[20]. وأما الشرط الأخير، وهو الرواية فهو شرط هام، وله تأثير كبير في عملية بناء الشعر.(وهذا ما تناوله ابن طباطبا حول هذا الموضوع.(أنظر أعلاه ص54).

لقد عاين ابن رشيق باسهاب هذه القضية. حيث تناول في الفصل السابع والعشرين، وفي القسم الأول من كتاب العمدة، ثقافة الشاعر[21]. حيث حدد ابن رشيق الشروط المتعلقة بالشاعر، وبخاصة الأوصاف الخُلقية والخَلْقية، وكذلك (حسن المعرفة، والعادات الحسنة، وطلاقة الوجه، إضافة إلى الصفات ذات القيمة العالية في حياة الناس مثل: الكرم، واللطف، والنبل).

وقد أتبع ابن طباطبا هذه الشروط بشروط أخرى ضرورية لثقافة الشاعر حتى يتمكن من القيام بابداعه الشعري مثل : (النحو، واللغة، والقضاء، وأخبار الأمم السالفة، والعروض).

وتابع ابن رشيق شرح معنى الرواية بإسهاب، حيث قال:

" وليأخذ (الشاعر) نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، وضروب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعاً لا علم له ولا راوية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ما عمل بين يديه، لضعف آلته: كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة".

عاد ابن رشيق مرة أخرى للتوسع، فيما اختصره وحدده من قبل، وبخصوص صفات الشاعر، ولعل ما جاء به ابن رشيق من حيث الصفات الخلقية والخلقية للشاعر تعد من الشروط الجديدة عنده، وكذلك عند غيره من النقاد.

وبالمقابل فإن الجرجاني لم يعاين الدربة بطريقة أعمق من ابن رشيق، إضافة إلى ذلك فإن الجرجاني استطاع أن يوضح الفرق بين الدربة في الشعر، وكذلك في الخطابة.

ولعل من ملاحظاتنا المنبثقة عن عمل ابن رشيق، أن هذا العمل يستحق التقدير، كونه استطاع تناول العلاقة بين الطبع والرواية. كما أن الجرجاني من قبل قد بين أهمية الموهبة الفطرية عند الشاعر، وذلك على خلاف ما جاء عند ابن رشيق لاحقاً. إزاء ذلك، فقد شرح القاضي الجرجاني موضوع الرواية بشكل أكثر وضوحا من غيره، فالرواية تشكل شرطاً أساسياً من شروط ثقافة الشاعر. فمن خلالها يمكن تمييز رتبة الشاعر ومكانته.

وأما ابن رشيق، فقد ركز على ذكاء الشاعر، كما أسهب بالتأكيد على أهمية الموهبة الفطرية عند الشاعر، وهي بالتالي أكثر أهمية من الرواية التي جعلها النقاد شرطاً أساسياً من شروط ثقافة الشاعر، فيما عاد، ابن رشيق للاهتمام بأثر الرواية أكثر من الجرجاني، وبشكل غير عادي للتأكيد على ضرورتها للشاعر، حيث قال: " إن الضرورة تقتضي اتباع النماذج المثالية لقصائد الأوائل" [22]

ويستطيع الأمرء أن يصف بكلمات قليلة طبيعة التطور لهذه المسألة من خلال المقولة التالية للأستاذ هاينرشس:" لقد أصبح الشاعر تدريجياً ممثلاً نموذجياً لعصر الشعر الإسلامي ". [23]

3. المواهب المختلفة، وطباع الشاعر

لقد استمر البحث المكثف بأمر الشعر، وكذلك حول الطباع المختلفة للشعراء. وكما قيل إن معاينة الأغراض المختلفة والموضوعات المتعددة تمحورت حول الموهبة الفطرية. وهذا ما لم يركز عليه منظرو الشعر العربي كثيراً. اذ وصف ذلك ابن قتيبة بقوله : [24]"" والشعراء أيضاً في الطبع مختلفون منهم من يسهل عليه المديح، ويعسر

عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي، ويتعذر عليه الغزل".

وقد ذهب ابن قتيبة مثل غيره من منظري الأدب[25] الذين جاءوا بعده في هذا المجال لتناول هذا الموضوع من خلال مثال الشاعر ذي الرمة [26]، حيث يقول ابن قتيبة : " فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيها، وأجودهم تشبيباً، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحيّة، فإذا صار إلى المديح و الهجاء خانه الطبع وذاك أخّره عن الفحول فقالوا في شعره أبعار غزلان ونقط عروس، وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب، وكان جرير عفيفاً عزهاة عن الناس. وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً، وكان الفرزدق يقول ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري، وما أحوجني إلى رقة شعره لما ترون".

حاول العرب توضيح ظاهرة الطباع المتباينة، والسمات المختلفة عند الشعراء، ومثال ذلك اجابة الشاعر الحجاج على سؤال الخليفة عبد الملك بخصوص اسباب عدم قدرته على نظم شعر الهجاء، حيث قال : " وإن لنا أحلاما تمنعنا من أن نظلم، وأحساباً تمنعنا من أن نظلم، وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم " [27].

إن منظري الأدب العربي المحافظين قد عاينوا مسألة اختلاف الطبائع والمواهب عند الشعراء، فمثلاً الشاعر الأموي جرير، وكذلك الفرزدق اللذان قاتلا بعضهم بعضاً في معظم حياتهما من خلال شعر النقائض(شعر الجدل والهجاء)، لكنهما في المقابل بقيا على علاقة ودية. وأما الذكاء عند كلا الشاعرين فيظهر من خلال الشاعر جرير الذي كان أفضل من الفرزدق في شعر الهجاء، بينما الفرزدق في المقابل كان أفضل من جرير في شعر الفخر بالذات (وشعر الفخر هام في شعر الهجاء).[28] ولكن، وعلى الرغم من ذلك، فإن الفرزدق لم يستطع أن يبدع في شعر الغزل، وكذلك النسيب في شعره[29]، بينما تمثلت هذه الموهبة في شعر الغزل والنسيب في شعر خصمه الشعري جرير. ولولا هذه الحقائق لما كنا قد استطعنا شرح الطبائع المختلفة لكلا الشاعرين. وهذا ليس فقط بخصوص شاعر الحب والغزل جرير ولكن لشاعر الغزل السيء الفرزدق الذي أمضى حياة طويلة مع الحب وعشق النساء.

لم يكن الجاحظ شاعراً، ولم يحاول نظم الشعر، بيد أنه حاول أن يشرح بإسهاب

هذه الظاهرة في كتابه البيان والتبيين، إذ أخذ يبين الفروق المختلفة بين الناس من حيث الطبائع الفطرية، وبخاصة عند الشعراء، حيث تناول نقائض جرير والفرزدق[30]، مثالاً على هذه الظاهرة، فيقول : " وهذا الفرزدق وكان مستهترا بالنساء و كان زير غوان، وهو في ذلك ليس له بيت واحد في النسيب " مذكور، مع حسده لجرير. وجرير عفيف لم يعشق امرأة قط، وهو مع ذلك أغزل الناس شعرا"

وفي إطار هذه الظاهرة حاول ابن قتيبة أن يدلي بدلوه من خلال إعادة صياغة آراء القدماء حول الفرزدق، حيث يقول[31]:

" وكان الفرزدق زير نساء، وصاحب غزل، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب، وكان جرير عفيفا عزهاة عن النساء، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيبا، وكان الفرزدق يقول ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري، وما أحوجني إلى رقة شعره لما ترون "

إن جريراً الذي تتمثل في شعر الغزل والسيب عنده مظاهر النعومة والفساد والفجور لم تكن حاله مثل حال الفرزدق المعروف بفساده وفجوره وخشونته الشخصية، حيث لم يكن، برغم ذلك، موفقاً بشعر الغزل، وهذا ما حاول الجاحظ صياغته، وكذلك إعادة ما دار بين الشاعرين من نقائض شعرية، فضلاً عن تناوله للطبائع الفطرية المختلفة عند الشاعرين، والمواهب المختلفة أيضاً عندهما، حيث عاد الجاحظ ثانية لتناولهما في أعماله.

إذن لم يجد المنظرون المتأخرون صعوبة في تناول موضوع الذكاء المتباين عند جرير و الفرزدق ومعاينته، كما هو الحال في شرح حازم القرطاجني (انظر أدناه ص116) الذي أضاء له ابن قتيبة وغيره من النقاد الطريق من قبل بهذا الخصوص.

4. الشعر الصحيح والشعر المنحول

قام اللغويون العرب بدور واضح في معاينة الطبيعة الشعرية، وهذا الدور يعكس معرفة دقيقة بمعاينة الشعر من خلال بعض الأغراض الشعرية عندهم. وقد عاين اللغويون هذه الأغراض بشكل جيد، بيد أنهم لم يتوقفوا عند تناول الموهبة الفطرية أو الشعور الحقيقي عند الشعراء، بل تناولوا نماذج محددة من شعر هؤلاء الشعراء بالمعاينة والشرح.

وقد جاء المثال على ذلك من خلال شعر الغزل عند العذريين والمتمثل بشعر جميل وكثير، حيث أجرى ابن سلام الجمحي مقارنة بينهما، وقال[32]:

" وكان لكثير في التشبيب نصيب وافر [33]، وجميل مقدم عليه (وعلى أصحاب النسيب جميعاً) في النسيب، وله في فنون الشعر ما ليس بجميل. وكان جميل صادق الصبابة، وكان كثير يتقول، ولم يكن عاشقاً، وكان راوية جميل "[34].

وقال الجمحي في معرض موازنته بين كثير وجميل، بأن " كثيرا كان راوية جميل". وهذا ما يدل بوضوح على أن المنظرين العرب قد ركزوا في نظرتهم للشعراء على تأثير الرواية عليهم (انظر أعلاه ص57). وفي إطار تناولهم للرواية وأثرها على الشعراء فهم الجمحي بأن كثيراً هو مؤهل بوصفه شاعراً في شعر الغزل أكثر من غيره من الشعراء. وهذا يعني أن النسيب عند كثير يحاكي الشعر (بينما جميل بالمقابل هو صاحب شعر مطبوع) ويقدم كثير حكاية طريفة، والتي نقلها ابن عبد ربه عن الأصمعي حول شعر جميل، حيث يقول [35]:

" إن هذا الشعر والله، الذي جاء عن طبيعة فطرية هو شعر مطبوع ولا أحد مثل جميل قد أتى بهذا الكلام، وكذلك لا يوجد راو آخر مثل الراوية جميل. وقد ترك صورة بهذا الخصوص للشعراء كشاعر وراو للشعر " [36].

ان النقد الأدبي المنهجي المتأخر قد ناقش مشكلة الصحة والانتحال في الشعر[37]. كما أن النقاد خلافا للجمحي لم يكن لديهم معيار واضح لهذه المشكلة. فقد جاء قدامة بن جعفر، وعاين هذا الموضوع من خلال الحكم على الشعر من حيث الصدق، فيقول : [38]

" لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً بل انما يراد منه اذا أخذ في معنى من المعاني كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر".

ثانياً: نظرية الشعر العربية الأرسطية

1- أنماط الفارابي: الشاعر المطبوع و الشاعر المسلجس (القياسي) والشاعر المقلد.

إن الفلسفة الشعرية عند العرب قد عرفت نمطاً واحداً من الشعراء، هذا النمط يتمثل بالشاعر المطبوع وقد تمت معالجة هذا الموضوع عند الفارابي في عملـه الموسـوم بـ"رسالة في قوانين صناعة الشعر ". وسوف أقدم الآن ترجمـة كاملـة لمقطـع مـن هـذه الرسالة، وهذا المقطع قد تم اقتباس فقرة منه من المعلم الثاني، حيـث يقـول الفـارابي [39]: "فهذه هي أصناف أشعار اليونانيين ومعانيها [40]" على مـا تنـاهى إلينـا مـن العـارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه في الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو في صناعة الشـعر وإلى ثامسطيوس وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم. وقد وجدنا في بعض أقاويلهم معاني الحقوها بأواخر تعديدهم هذه الأصناف ونحن نذكرها أيضاً على ما وجدناها فنقول:

إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلّة و طبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهـم تأت جيد للتشبيه والتمثيل: إما لأكثر أنواع الشعر، وإما لنوع واحد مـن أنواعـه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي، بل هم مقتصرون علـى جـودة طباعـهم وتأتيهم لما هو ميسرون نحوه. وهؤلاء غير مسلجسين بالحقيقـة لمـا عدمـوا مـن كمـال الروية والتثبت في الصناعة. ومن سما مسلجساً شعريا فذلك لما يصدر عنه من أفعـال الشعراء. وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يندّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون مـن قوانينـها في أي نـوع شـرعوا فيـه، ويجـوّدون التمثيـلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين.

وإما أن يكونوا أصحـاب تقليـد لهـاتين الطبقتـين ولأفعالهمـا يحفظـون عنـهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكـون لهـم طبـاع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة - وهؤلاء أكثرهم زللاً وخطأ ونقـول: إن مـا يصنعه كل واحد من هؤلاء الطوائف الثلاث لا يخلو من أن يكون عن طبـع، أو عـن قهر، وأعني بذلك أن الذي جبل على المدح وقول الخير فربما اضطره بعـض الأحـوال إلى قول بعض الأهاجي وكذلك سائرها، والذي تعلم الصناعة وعوّد نفسه نوعـاً مـن

أنواع الشعر واختاره من بين الأنواع ربما ألحاه أمر يعرض له إلى تعاطي ما لم يسخره لنفسه فيكون ذلك عن قهر : وإما من نفسه، أو من خارج. وأحمدها ما كان عن طبع".

يلاحظ الفارابي في بادئ الأمر بأنه لا توجد نظرية استطاعت معاينة هـذا الفـن سوى النظرية اليونانية. وفيما يتعلق بتشكل هـذه النظريـة يقـول الفـارابي: وإن هـذه النظرية تتناول تعـدد الأغـراض وهـذا يعـني أن هـذه النظريـة لا يعـود تشكلها إلى المخطوطات التي جاءت من عصر الاسكندرية المتأخر، وإنما قام الفارابي بعمـل هـام ومتصل من أجل أن ينقل لنا بعضاً من كتاب فن الشعر [41]. وفي هذا الكتـاب يوجـد شرح غير حرفي أي تلخيص يعود لنسـخة شـرح الاسـكندرية المتـأخر الـتي تعـود إلى ارسطو وكتابه فن الشعر.

وتحظى هذه النسخة بمكانة متميزة، ومنها أخذ النص الذي قمنا بترجمته. ولا بد من الاشارة إلى أن هذه النسخة تتسم بالأسلوب المنطقي وتعود للمعلـم الأول الـذي قام بتأسيس هذا الفن[42].

إن كلا الاسمين اللذين ذكرهما الفارابي وهما أرسطو وثامسطيوس لا يمكنهما المساعدة مجدداً. إن ارسطو ليس لديه أي تصور واضح بهذا الخصوص، كما أن كتاب فن الشعر لثامسطيوس غير معروف[43]. ولهـذا فإننـا نفتقـد أيـة إمكانيـة فيمـا يتعلـق بكتاب فن الشعر (و الخطابة) اوالتقاليد لمقارنتها بالنظرية اليونانية التي وصلـت الينـا، وأن ما استطعنا التوصل إليه هو ما جاء عند الفارابي عن النقد اليوناني.

هناك بعض الشروح لنظرية الفارابي. وأمـا أصـول النظريـة العربيـة المتعلقـة بالموهبة الشعرية فقد جاءت مقسمة إلى قسمين، بينمـا قـام الفـارابي بتقسيم الشـاعر المطبوع إلى ثلاثة أقسام.إن الموهبة الفطرية عند الشاعر التي تناولتها الفلسفة قد جاءت عند منظـري الشـعر تحـت مسـمى الشـاعر المطبـوع. كمـا جـاء ذكـر الشـاعر المقلـد (والمعروف بشـكل جيـد في النظريـة العربيـة(انظـر أعـلاه ص60) ثـم جـاء الشـاعر المسلجس (القياسي). وهذا المفهوم يحتاج إلى توضيح وشرح.

وأما ما جاء عند الشراح العرب المتأخرين بخصـوص شـروح أرسـطو وكذلـك

الأنماط المعروفة للشعراء عند حازم لم تكن معروفة كثيرا لديهم [44]. وكما هو الحال عند الفارابي (كذلك الأمر نفسه عند ابن سينا (انظر أدناه ص79). إن المقولة الشعرية الخاصة قوية ومؤثرة [45]، فالصورة الأدبية و الكلام المنطقي والتشبيه تعد نوعاً ما من فن السولوجسموس (القياس)، وهو ما جاء عند المعلم الثاني.

وإلى جانب الجزم يظهر الجدل، والسفسطة، السولوجسموس الخطابي [46]. وأما السولوجسموس الشعري فإنه كاذب وهو يتشكل في ذهن السامع (أي أن توضع أشياء مماثلة في ذهن السامعين أو منها ما يوقع فيه المقلد للشيء، وهذا ينطبق على الأقاويل الشعرية [47].

إن الشاعر المسلجس (القياسي) هو الشاعر الذي يمتلك الموهبة الفطرية، ويقوم ابداعه على الخلق و الإبداع الشعري مقارنة مع غيره من الشعراء. حيث يقوم الشاعر المسلجس بصناعة الأعمال المتميزة، والصور الفنية الجيدة، فابداع الصور الشعرية عنده يعتمد على قوانين الفن، وانطلاقاً كذلك من ابداعه المنطقي.

وقد أخطأ الفارابي من خلال المثال الذي قدمه للتوضيح. وكما يختتم المنطقي سقراطس الذي مات لأن (مقدمة القياس رقم 1) جميع الناس يموتون أيضاً وكذلك (مقدمة القياس رقم 2) تشير البيانات بأن سقراطس شخص (قوي المنطق، وجازم في القياس). و أما المتكلم أو القارئ فهو إنسان خائن، لأنه عندما يتكلم يخون، ولا يقدم رؤية صحيحة مطابقة للواقع (إن أي شخص يتكلم مع العدو أو الخصم في أي أمر هو خائن، فهذا يظهر أيضاً من خلال الخطابة، حيث تظهر العيوب القوية، وتكون معرفتها واضحة في الخطبة).(إن القياس الخطابي يساوي في العربية التضمير)[48]. وينتهي الكلام إلى أن الشاعر، وكذلك الإنسان الذي يتناوله في أعماله يبرزان علاقات عادية فيما بينهما. ويقدم مثالا على ذلك صورة النار، وكذلك زهر الطلح بوصفهما يشكلان صورة تمثيلية [49].

إن التشبيه عند الفارابي قد تمت مناقشته بشكل متساو مع التمثيل. وقد تمت معاينته على أساس القياس وبدون خاتمة أو نهاية (إن ابن سينا قد وصف التشبيه بأنه قياس شعري انظر أعلاه ص28)

والحال كذلك بالنسبة للفارابي فإنه يرى الشيء نفسه، بأن التشبيه هو نفسه عبارة عن ملخص. والواقعة التالية عند الفارابي تجسد ما يأتي، حيث يرى أن المقارنة بين الشخص أ وكذلك ب ثم المقارنة بين ب و ج فإنه تكون قد تمت بينهم المشابهة. ولذا فإن الشخص أ وكذلك ج متشابهان، وذلك على الرغم من عدم وجود تماثل حقيقي بينهما[50] . ومثال آخر على ذلك في أن الخمرة هي دعامة، وكذلك العصا دعامة أيضاً، وبالتالي فإن الخمرة هي العصا[51].

وبالنسبة للشروح التالية، فنحن بحاجة إلى معرفة إحدى النواحي الخاصة بالمسلجس الشعري، وذلك كما فهمه الفارابي، إذ إن المعرفة الكاملة، وكذلك معرفة تحولات قواعد هذا الفن وقوانينه تتبع المسلجس الشعري، ولذا فإن هذا الكلام يبين أن المسلجس الشعري يعود للنظرية اليونانية في مرحلة زمنية مبكرة. فوجهات النظر المتعلقة بهذا النظام تماثل ما جاء عند الفارابي لاحقا. كما يوجد تماثل مرن وغير مباشر مع النظرية اليونانية عند الفارابي. وهذا ما جاء لاحقاً عند حازم القرطاجني في كتابه المنهاج حول نظرية الشعراء المطبوعين التي أخذها من الفارابي.

إن النظام الذي جاء به الفارابي مماثل تماماً، ومشابه وبخاصة في أقسام الشعر الثلاثة التي وردت عند اسقراطس (المتوفى 338ق.م)[52] وقد جاءت هذه الأقسام الشعرية من خلال بطل المسرحية بروتاجوراس Protagoras الذي عاين في أعماله موضوعات أخلاقية، كما تناول العلاقة بين الطبع والدربة. وهي قضايا محورة عن أعمال اسقراطس حول الخطابة، حيث تساءل عن أهمية العلاقة بين الطبع والفن، والمعرفة والدربة. وهذه الموضوعات قد تكررت في الخطابة القديمة دائماً، كما أنها عادت مرة أخرى للنقاش والمعاينة في العصور اللاحقة[53].

وقد تمثلت في مصادر الفارابي هذه الموضوعات كما يأتي : أولا النقطة الأولى تتعلق بالشعر (تتعلق بالفروق بين الشعر والخطابة أو الشعر في الأدب القديم (انظر ص65) ثانياً إنها تتعلق بنمط الشاعر وتطوره المستمر (وهذا يعني طرح السؤال الثابت حول الطبع، وسيطرة الفن وأهمية الدربة. ثالثاً النظرية المتعلقة بفن الشعر، والمرتبطة

بالمسلجس (القياس). إن هذا ما تتصف به دراسة الاسكندرية المتأخرة[54] وذلك انه لا يوجد شك اذن بالأشياء أو الزمن المتعلق بمصادر الفارابي.

2- انماط ابن حزم : الشاعر المطبوع، والشاعر المصنوع، والشاعر البارع

إن أنماط الشاعر عند حازم لم تترك أي أثر عند الآخرين، كما لم يستطع أحد أن يقر بأهمية عمله. وهذا يؤدي الى الغرابة والطرافة. وأما ابن حزم (ت1064م) فقد قام بتصنيف عمل عاين فيه أنماط الشاعر، وذلك في الفصل الثامن، وبالذات من الجزء الأخير لكتابه المنطقي الموسوم بـ" تقريب لحد المنطق " وهو كتاب الشعر، كما هو متصور.

إن المكان الذي نتناول فيه هنا شرح أنماط ابن حزم هو بشكل مألوف يجسد اهتماماً بالتقاليد العربية الأرسطية المتمثلة في كتاب فن الشعر لأرسطو، تلك التقاليد المتمحورة حول ما قام به الفارابي من إعادة صياغة وشرح لكتاب فن الشعر لأرسطو. وعلى الرغم من ذلك فقد أثرت الأقسام الثلاثة للشعر عند أرسطو في الثقافة العربية.

فقد كتب ابن حزم [55] عن أقسام الشعر الثلاثة ما يأتي: إن الشعر ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي: الصنعة والطبع والبراعة. إن الصنعة هي عمل شعري وقد انتقل هذا المفهوم وما يعبر عنه من أشياء وأفكار شعرية إلى أسلوب الألعاب الفنية. والشاعر الرئيس في هذا الفن الأسلوبي هو زهير بن أبي سلمى، ثم الشاعر المحدث حبيب بن أوس الطائي (أبو تمام).

إن الطبع لا يعني التكلف، وأن هذا التعبير المستخدم هو تعبير عامي. كما أن هذا التعبير لا ينبع من الأفكار والمعاني الشعرية [56]. وهكذا فإن الإنسان إذا رغب باستبدال الأفكار الموجودة في ذهنه نثراً، فإنه لن يستطيع القيام بذلك بسهولة ويسر، كما أنه لن يتمكن من إجراء ذلك بتعبير مختصر. ولعل السيد في هذا الحقل من الشعراء القدماء هو جرير، وأما من الشعراء المحدثين فهو الحسين (أبو نواس).

إن البراعة تعني القدرة على التصرف في الأفكار اللطيفة والمعاني البعيدة، كما

هي القدرة على التغيير في الكلام، بحيث لا يظهر المعنى إلا بعد جهد، وهذا ينطبق على التشبيهات والصور، والمعاني الشعرية ولعل السيد في هذا الحقل من الشعراء القدماء هو امرؤ القيس، ومن الشعراء المتأخرين هو الشاعر علي بن العباس الرومي.

إن معظم القصائد تقع غالبا ضمن هذا التقسيم، التي جاء ذكرها من قبل. وإن هذه القصائد قد نظمت معاً.

إذن إن ابن حزم يتواصل بذلك مع أصول النظرية العربية المعروفة، وبخاصة من خلال الأقسام المشهورة المتمثلة بالطبع والصنعة والبراعة. إن القسم الثاني يمثل جهد ابن حزم الأندلسي الشاعر والفيلسوف، وكذلك رجل الدين. كما يبرز الشعر الأصلي والفني الذي لا يحتاج إلى براعة كبيرة، ولهذا فإن الشعر في بلاد الأندلس قد كان بعيداً عن المعاني المتغيرة، كما أن المرء هنا يلاحظ ضعف المستوى الفني عند الشاعر.

لقد حددت البراعة الشعرية بشكل واضح من خلال الصناعة الشعرية، غير أنها لم تختلف بشكل كبير عن الشعر المطبوع، وهذا يعني أن ابن حزم قد أظهر تذوقاً محدداً للفن، بيد أنه، إضافة إلى بعض العيوب عنده، قد استطاع أن يقدم صناعة فنية دقيقة في مجال النثر الفني. وقد أصبح ابن حزم ممثلا للمحدثين من أمثال أبي نواس، وكذلك الشاعر علي بن الجهم.

وبالمناسبة، وفي إطار مناقشة أصول النظرية العربية فيما يتعلق بأنماط الشعراء، يلاحظ المرء هنا (وكذلك في التاريخ الأوروبي حول قصص الأرواح التاريخية) أن مفهوم الجن قد ارتبط تماماً مع مفهوم الشاعر المطبوع.

وأما عند ابن حزم، فقد جاءت فكرة الجن متوائمة مع فكرة البراعة الشعرية، وهذا يبين أن بعض أنماط الشعراء يمكن حضورها في الأغاني الشعبية غير المعقدة، وكذلك في القصص التاريخية التي صيغت بأسلوب فني فيه تصنع وتكلف.

إن من الملاحظ أن ابن حزم قد تناول المجموعات الثلاث في إطار معاينته للصنعة الشعرية عند المحدثين. كما تناول هذه المجموعات الثلاث التي تمثل أنماط الشعراء عند ناقد أندلسي آخر يصغره بسنتين هو ابن رشيق القيرواني. حيث تناول

الصناعة أو الصنعة عند المحدثين. وكذلك عند القدماء كظاهرة مـن ظواهـر الألعاب الفنية في أنواع الشعر (انظر أعلاه ص52).

ثالثاً: استقبال حازم للنظريات المبكرة، وأنواع نظامه. الشاعر المطبوع، الذي يملك الموهبة الفطرية، والشاعر الروتيني (العادي)

أخذ حازم القرطاجني نظامه من التقاليد الفلسفية. فالأقسام الثلاثة عنـد حـازم تعود مباشرة إلى الفارابي إضافة إلى ذلك، فلا بد من الإشارة إلى تأثير المعلم الثـاني في توصيف اثنين من الأنماط التي جاءت عند حازم.

إن هذين النمطين الموجودان عند حازم قد أخذهما من الفارابي، غير أنـه عـاد وقام بإجراء تغيير عليهما حيث قدمهما بطريقة فنية. ولهذا فإن هذه الأنمـاط الشعرية لا يوجد لها أي أثر عند منظري الشعر في شمال افريقيا، فلم يتأثر هؤلاء النقاد بالفارابي، وبخاصة في المفهوم المركزي عنده وهو مصطلح السولوجسموس(القياس).

ويعود تصنيف أنماط الشاعر إلى الفارابي إلى يومنا هذا. فـالنمط الأول للشـاعر مثلا يعود بكل تأكيد إلى الفارابي. فجهود حازم القرطاجني تعـود بشـكل واضـح إلى أصول نظرية الشعر العربي التي تركز على قضية المطبوع، وهذه القضية تعود أساسـاً إلى أصول فلسفية.

إن أنماط الشعر الثلاثة عنـد حـازم ترتبـط تمامـاً مع مـا قدمـه الفـارابي بـهذا الخصوص. إن كلا العملين لحازم والفارابي قد قدما عملا منتجا وخلاقاً فيمـا يتعلق بالانماط الثلاثة. إن الذاكرة الجيدة (التي تتشكل من الفعـل حفـظ) مـن المحتمـل أنـها تجسد التقليد والمحاكاة وذلك أن التقييم لهذه الأنماط التي تم تداولهـا قـد أعطـى نتيجـة سلبية في طريقة التناول.

إن مضمون ومحتوى نظام حازم الذي يشكل النظرية الشعرية العربية يمـاثل مـا هو عند اليونان بهذا الخصوص. إن تأثير نظرية الطبع الرائعة على ما جاء عنـد حـازم وبخاصة النمط الأول تنسحب كذلك على الخطابة كما هي على الشعر.

إن توصيف النمط الثاني يشير إلى المحاكـاة (أكـثر مـن الصحـة أو الصدق) أو

تصور الشعراء (انظر أعلاه ص60) لموضوع صحة الشعر التي تناولها اللغوي ابن سلام الجمحي. وكما تناول هذا النمط قدامة بن جعفر وغيره من النقاد المتأخرين (انظر أعلاه ص61)، حيث جرى تقييم إيجابي لطريقة التفكير والتناول لهذا الموضوع.

إن الملاحظة الرئيسية عند حازم تتركز على النمط الثالث في أنماط الشعر والمتعلق بالدربة. إن هذه الظاهرة اللغوية قد تناولها القاضي الجرجاني بوصفها شرطا من شروط الشعر (إن الناقدين هنا قد تناولا الدربة مع شيء من التغيير في المفهوم) (انظر أعلاه ص55). كما تناول ابن طباطبا باهتمام كبير هذا الموضوع، مبيناً في الوقت نفسه أهمية أنماط الشعر، تلك الأنماط التي تناولها حازم فيما بعد وبخاصة الطبع (انظر أعلاه ص55).

إننا ندرك تماماً أهمية وتأثير نمط الرواية على الشاعر، كما وجدنا الإشارة إلى أهميتها كذلك عند ابن رشيق، (انظر أعلاه ص57). وهذا الموضوع موجود في أنماط الشاعر عند حازم، وذلك في معرض تناوله للنمط الثالث للشاعر. إن هذه الأنماط تنبع من مصادر معرفية مختلفة تمثل مصادر روحية للأدب.

إن هذا الإنجاز عند حازم يمثلا عملاً هاماً. فقد تمكن حازم وحده من تحديد نمطين من أنماط الشاعر التي تناولها النقاد. حيث ذكر الشاعر المطبوع والبارع والمقلد. فنمط الشاعر البارع والمطبوع يمثلان نظاماً خاصاً عند حازم القرطاجني.

ويأتي مصطلح آخر هو قوة التشبيه، وهو مصطلح رئيسي. إذ يمثل القوة في القسم الأكبر من الشعر العربي، وكمثال على ذلك، يذكر حازم القرطاجني الشاعر الشريف الرضي، وكذلك مهيار الدليمي وابن خفاجة. كما أنه سمى كذلك المتني مع هؤلاء الشعراء.

الهوامش

(1)الجاحظ: البيان والتبيين 1/ 206 -. لقد عرض الجاحظ في موضوع معين من كتابه البيان والتبيين ظاهرة التكلف، مقابل عدم التكلف أيضاً. وهذا ما تم اعادته ثانية عند ابن قتيبة في قسم كبير من كتابه الشعر والشعراء. حيث عرض مصطلح التكلف أو المتكلف مقابل مصطلح آخر مرادف له هو الصنعة. وقد أخذ ابن قتيبة بشرح منظم ومنهجي لمصطلح التكلف والطبع، وقام كذلك بالتفريق بين معنى كل منهما. ومن هنا عاين حقيقة نمط الشاعر في هذه المرحلة.

(2) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص15-17،24-28 (DG طبعة من تحقيق دي جويه)، ص21-23، 31-36. (N). والترجمة لهذه الاقتباسات من تحقيق نولدكه.

(3)A.a.o.26 (DG), p.33(N).

(4)A.a.o.24 (DG), p.31(N).

(5)A.a.o.p15(DG), p.22(N).

(6)A.a.o.p25(DG), p.33(N)

(7)الآمدي: الموازنة 1/ 6. الترجمة من .Heinrichs:Dichtung,p.53

(8)ابن المعتز، البديع، ص1. يرى ابن المعتز أن مصطلح البديع لم يجد طريقه لدى المحدثين فقط، وقد أكد ابن المعتز أن البديع ليس فقط من صنع المحدثين بل هو موجود في الشعر الجاهلي، وفي القرآن والحديث النبوي. وقد بحث ابن المعتز عن أمثلة لذلك في بعض أبيات الشعر. وقد توافرت بعض أنماط البديع في بعض الأمثلة عند القدماء. وأن ما فعله المحدثون هو الاكثار فقط من فنون البديع. وقد لجأ بعض المحدثين إلى ظاهرة التكلف في البديع بحيث خرج عن غايته الفنية.

(9)الجرجاني: الوساطة،ص34-.

(10)A.a.o.p33f.

(11)هذا عرض للأركان السبعة لعمود الشعر التي طورها فيما بعد المرزوقي في شرح ديوان الحماسة 1/ 9.

(12)المرزوقي : شرح ديوان الحماسة 1/ 12. الترجمة موجودة عند :Heinrichs Dichtung,p.54-55 وقد أفدت هنا من شرح هاينرشس بهذا الخصوص.

(13)ابن رشيق: العمدة 1/ 129-.

(14)A.a.o.p.129-130

(15)Heinrichs: Dichtung,p.49

(16)ابن رشيق: العمدة 1/ 197-198.

(17)إن ما يعنيه هنا في هذه الفقرة يعود لابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء (ص20(DG) ص26-27،(N)) أن ابن قتيبة كما هو عند الأصمعي قد ركز على موضوع الرواية. وقد قدم جانباً هاماً من الأمثلة العملية بهذا الخصوص. وهذه الرواية تشير إلى نقل المعرفة شفاهيا. ولذا يقول ابن قتيبة : " ومن ذا من الناس يأخذ من دفتر شعر المعذَّل بن عبد الله في وصف الفرس. من السُّح جوّالاً كأن غلامه يُصرّفُ سِبْدًا في العنان عمرَّدا. ألا قرأه سِيداً يذهب إلى الذئب والشعراء قد تشبه الفرس بالذئب وليست الرواية المسموعة إلا سِبداً. قال أبو عبيدة المصحفون لهذا الحرف عنهم كثير يرونه سِيداً (أي ذئباً). وإنما هو سبد بالباء معجمة بواحدة يقال فلان سبد أسباد أي داهية دواه. (الترجمة من نولدكه). إن النقص في النسخة العربية، وهذا ما أشار إليه ابن قتيبة بخصوص التصحيف الذي أوقع القارئ بالخطأ نتيجة عدم وجود التنقيط.

(18)ابن طباطبا: عيار الشعر، ص3-4.

(19)الجرجاني : الوساطة، ص15-16

(20)وفي هذا الاطار فقد تم تناول العلاقة بين الرواية والطبع عند بعض منظري الأدب. فالمرزوقي بين أن شرط الرواية يعتمد على الطبع، ولكن الجرجاني أكد بأن الدربة معتمدة على الطبع، وهي من خلال الدراسة قد طورت. المرزوقي :

شرح ديوان الحماسة 1/ 12(قال المرزوقي بهذا الأمر : المدرب في الدراسة).

(21)ابن رشيق : العمدة 1/ 196-198

(22)Heinrichs:Dichtung,p.49

(23)A.a.O.p.56

(24)ابن قتيبة : الشعر والشعراء،ص28(DG) ص36 (N).

(25)ابن رشيق : العمدة 1/ 206

(26)ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص28 (DG) ص36-37. (N). (الترجمة أخذت من نولدكه).

(27)الحكاية مأخوذه من الحصري : زهر الآداب 2/ 634. وكذلك يوجد مثيل لها عند ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص28(DG)،ص36 (N)

(28)ابن رشيق : العمدة 1/ 96.

(29)انظر Blachere: Histoire,p.502

(30)الجاحظ : البيان والتبيين 1/ 208

(31)إبن قتيبة : شعر، ص28 (GD دي جويه)ص37،(N نولدكه).

(32)الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص124.

(33)ان التقارب بين كثّير وجميل ليس فقط في شعر الحب بل أيضاً في الشعر السياسي.

(34)إن عدم مصداقية زعم كثير في حبه لعزة واضحة بشكل كبير. انظر أبو الفرج : الأغاني 8/ 40-41.

(35)ابن عبد ربه : العقد الفريد 5/ 397

(36)من النادر أن يكون أحد الشعراء قد عرف بأنه مقلد في حياته، علما بأنه من المحتمل أن يقلد الشاعر بعض الأعمال في حياته.

(37)بهذا الخصوص انظر Trabulsi:Critique.p.119-120

(38)قدامة: نقد الشعر، ص6. وقد أعاد في الصفحة التاسعة والستين المعاني والأفكار

نفسها، والتي تصف شعر الحب (!).

(39)الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص155-156 .Arberry: Farabi, P
270-271، الترجمة تعود لـ Arberry, edd.p.276-277 وحول عدم الوضوح في النص فقد عدت إلى عمل عبد الرحمن بدوي.

(40)لقد عدد الفارابي أقسام الشعر عند اليونان، وتحدث عنها بإيجاز.

(41)انظر Walzer:Traditionsgeschichte, p.132-136

(42)انظر :Heinrichs:Dichtung,p.112

(43)انظر: Heinrichs:Dichtung,p.112 (الهامش رقم 4)

(44)بشكل حر ناقش ابن سينا وكذلك حازم فيما بعد ظاهرة السولوجسموس الشعري. بالنسبة لابن سينا انظر نجاة، ص5، إشارات، ص81. الترجمة موجودة عند Goichon:Lexique,Nr.611,11, وعند حازم : المنهاج، ص65-. والترجمة موجودة عند Heinrichs:Dichtung,p.117ff

(45)الفارابي : رسالة،ص150،سطر8-9. وكذلك ص 151، سطر 6-8.

(46)A.a.o.p.151,Zeile 15-19

إن الأساس التاريخي بهذا الخصوص يعود للفارابي حول السولوجسموس الشعري والذي جاء عند :.Walzer:Traditionsgeschichte,p.133-135

انظر كذلكHeinrichs:Dichtung,130 انظر أعلاه ص 14.

(47)الفارابي : رسالة، ص150. سطر 8-9، وكذلك: Heinrichs:Dichtung,p.167

(48)المثال هو من ابن سينا : نجاة، ص59(مقطع تذمر).

(49)المثال موجود عند حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص67.(الترجمة من Heinrichs:Dichtung,p.180 (وبخصوص السولوجسموس (القياس) جاء حازم بمثال من أبي تمام (الديوان 3/ 189 رقم 137. 5/ 34). وبيت الشعر شرح من قبل هاينرشس كما يأتي : لقد أخرج من العادات التي يؤمن بها كرها.

والنار قد تنتضي من الشخص المسالم يقول. ابو تمام :

أخرجتموه بكره من سجيته   والنار قد تنتضي من ناضر السلَم

إن هذا القياس الذي لاحظه حازم هو قياس شعري وخطابي، ومثالي للاقناع. انظر مثالا على ذلك (أدناه ص88) إن البعد الشعري يأتي من خلال المحاكاة والخيال، وأما البعد الخطابي فيأتي من خلال الاقناع.(حازمa.a. o)

إن التمثيل الشعري يظهر كذلك في التمثيل الخطابي، وان الاختلاف بينهما يكمن في القصد والنية في الفعل انظر كذلك حازم a.a.o حيث يقول : وأكثر ما يستدل في الشعر بالتمثيل الخطابي.

(50)الفارابي : رسالة،ص157. وكذلك : Heinrichs:Dichtung,p.137

(51)إن هذه المقارنة تتمثل حقيقة في الأسلوب الهندي للشعر الفارسي.

انظر

Wilheim Heinz: Der indische Stil in der persischen Dichtung. Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft. Supplementa I. – XVII. Deutscher Orientalistentag….1968 in Wurzburg. Vortrage. Hrsg. Von Wolfgang. Voigt. Teil2 Wiesbaden 1969. p. 535-545

إن المقارنة تتضمن هنا بيتا لطالبي آمولي والمضمون هو مترجم من قبل Heinz كما يأتي : إن الخمرة الصافية تماماً مثل العصا بيد الرجل العجوز. وأنا أريد الليلة أن أسند نفسي بشيء من الخمرة (ص540).

(52)إن الشرح التالي أخذته حرفياً من Kroll:Rhetorik,p. 1047

وهكذا كما هو عند .Cornificius

انظر a.a.o.p 1113 في معظم نظرية الشعر القديم يظهر في مقابل الخطابة مصدران لمناقشة ذلك في الفن وهو الطبيعة عند ars (انظرFuhrmann: P.1113) Einfuhrung, تناقشان شروط الشعر. وهذا ما انشغل النقد العربي القديم به أيضاً، حيث نظرية المطبوع والمتكلف أو المصنوع (ولهذا ناقش ذلك هامش

. Von Grunebaum : Grundlagen, p.131.(2

كما لعبت الدربة دوراً رئيسيا عند هوراس : (Horaz(Ars Poetica, vers 408-418
وبين ars وموضوعه المتعلق بالطبيعة والموهبة يأتي مفهوم الدربة بوصفه مفهوما رئيسياً (انظر Fuhrmann:Einfuhrung, p.118)

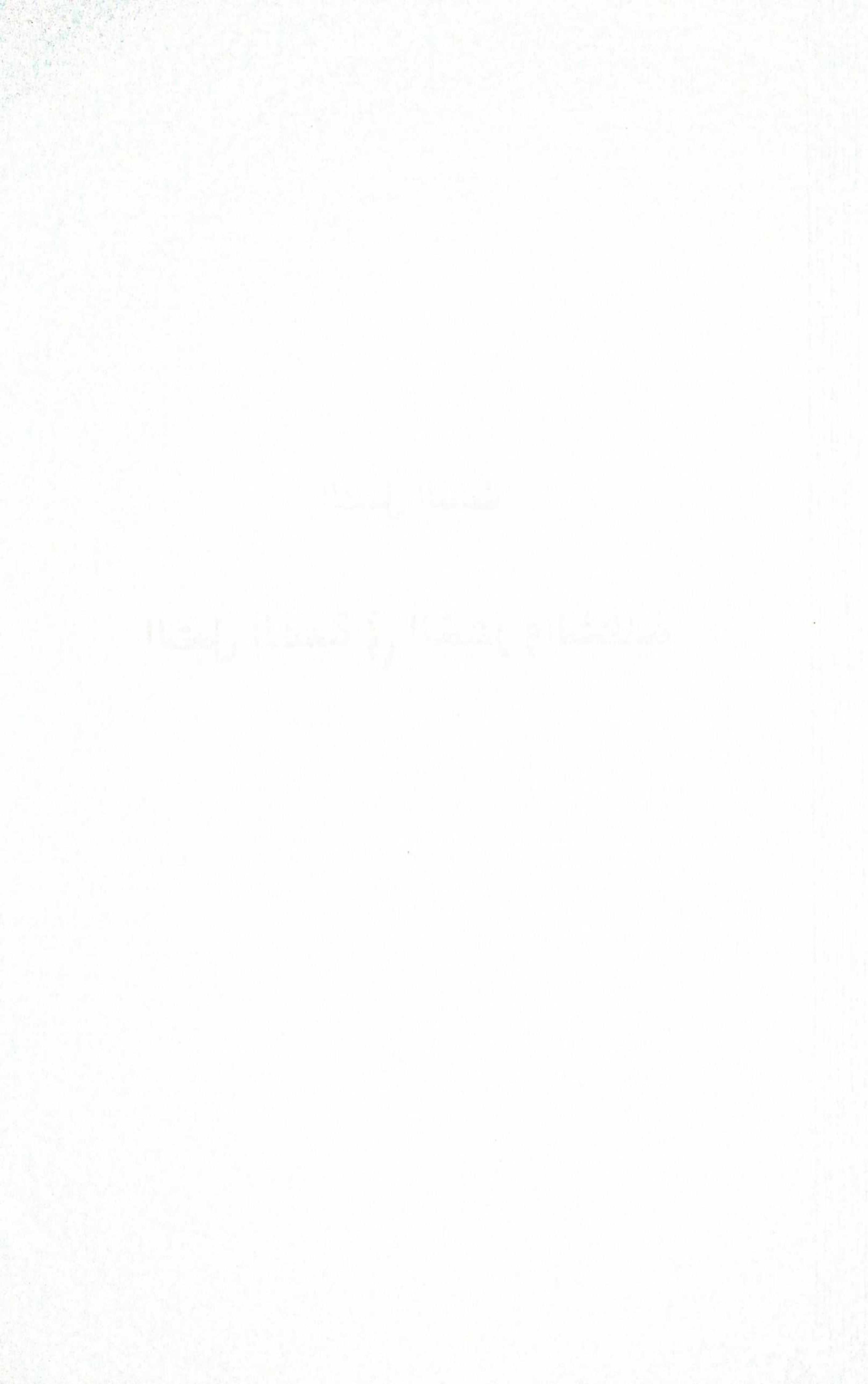
(54)انظر Walzer: Traditionsgeschichte p.133-135

(55)ابن حزم : تقريب، ص207. إن أنماط ابن حزم قد عرفت لدي من خلال كتاب احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت 1971،ص481.

(56) هذا يعني، ليست هناك معان متعددة قد اكتشفت من الألعاب الفنية.

الفصل الثالث

الحيل الفنية في الشعر والخطابة



الفصل الثالث

الحيل الفنية في الشعر والخطابة

أولاً : أصول النظرية العربية وشروحها

إن نظرية حازم بخصوص الحيل الفنية الشعرية لم تؤثر على أصول النظرية العربية وشروحها. بيد أنها قد تأثرت نظرية حازم بأعمال ابن سينا.

ثانياً: نظرية الشعر والخطابة العربية الأرسطية

1- ابن سينا واللذة الجمالية (التعجيب)، وظاهرة الحيل في الألفاظ والمعاني.

هناك ميل كبير عند ابن سينا في شرحه لكتاب"فن الشعر"لأرسطو نحو الوظيفة النفعية للشعر (انظر أعلاه ص24-)، وكذلك الوظيفة الامتاعية للشعر والمتمثلة باللذة الجمالية للشعر. وقد ذهب أرسطو في كتابه"فن الشعر"إلى المحاكاة الفنية، وكذلك إلى تناول المحاكاة بشكل عام، فالمحاكاة تثير شعوراً بالمرح والمتعة عند الناس [1]

كما فهم ابن سينا المحاكاة فهماً خاطئاً، إذ ظن أنها تعني التعبير التصويري أي التشبيه.[2] فمعظم العمل يركز على اللذة الجمالية (انظر ص86)، حيث يقول: "وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه"[3].

لقد قدم ابن سينا في ملخصه لكتاب فن الشعر لأرسطو فهماً خاطئاً للمصطلح اليوناني الأرسطي المتعلق بالمحاكاة للفعل، بينما تمت ترجمته إلى العربية بصورة غير مطابقة لأصله الأرسطي بحيث ترجمت المحاكاة على أنها تماثل فن التشبيه في الشعر، وهو تشبيه للذات، في حين أن المحاكاة هي محاكاة للفعل عند أرسطو[4].

يرى ابن سينا أنه من المستحيل وغير المحتمل أن تتوافر اللذة الجمالية في الشعر

وحده. إذ توجد أبيات من الشعر تتضمن أشياء أخرى غير المتعة واللذة الجمالية، كما تتضمن أقوالا غير الصور المنمقة.

وقد حاول ابن سينا أن يبحث عن اجابة بخصوص تأثير المحاكاة والتعجيب في الكلام إضافة إلى ذلك، فقد بحث عن التخييل في الشعر بشكل عام، حيث يقول : "إن الشعر هو كلام مخيل"[5]، وإن الأمور التي تجعل القول مخيلا هي المعاني والألفاظ الشعرية، وكذلك الوزن[6]، كما أن التعجيب يعني أيضاً:"التخييل اذعان للتعجيب والالتذاذ بنفس القول"[7].

وهناك بعض السطور تتعلق بالمشكلة نفسها، ولكنها أكثر دقة وهي قوله[8]: "وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعه إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى : إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب وأشياء قيلت في"الخطابة".[9] وكل حيلة فإنما تحدث بنسبة مما بين الأجزاء : إما بمشاكلة، وإما بمخالفة والمشاكلة إما تامة، وإما ناقصة. وجميع ذلك إما بحسب اللفظ، وإما بحسب المعنى".

إلى جانب تناول أرسطو الأسباب الجمالية للذة في المحاكاة، فقد عاد ابن سينا كذلك إلى معاينتها أيضاً بقوله: إن المعاني الغريبة والعجيبة في المحاكاة، أو في القول التصويري تظهر في الفلسفة العربية، من خلال سببين هما: 1- سلاسة الألفاظ، 2-والحيل الفنية من خلال اللفظ والمعنى.

إن السؤال في البداية يكمن في مصدر هذه الفقرات، ثم ما يتعلق بهذه الفقرات عند أرسطو. إن السؤال يتعلق بمصدر الفن (عند أرسطو، اوبعد أرسطو، نظام معد أو غير معد)، و كذلك يتناول السؤال علاقة ابن سينا بأرسطو وفنه، وأما السؤال الثاني فيتناول ابن سينا موضوع توضيح اللذة الجمالية من خلال التعجيب.

إن المرء يفكر بطبيعة الفصل الرابع في كتاب فن الشعر لأرسطو، الذي وصف

المحاكاة بأنها لذة مؤثرة في الإنسان، وهذه الظاهرة تؤسس لموضوع بحث في هذا المجال. كما يتضمن هذا العنوان موضوع نظرية علم العلامة أو الحذف البلاغي. وللأسف لم يكن لهذا الموضوع أي تأثير في عناصر العمل عند ابن سينا. وأما مصطلح التعجيب فإنه يظهر مرة أخرى في الترجمة العربية للفصل الرابع من كتاب فن الشعر لأرسطو، وذلك في عمل ابن سينا وشرحه لفن الشعر (انظر أدناه ص86).

إضافة إلى ذلك، فقد تأثر الفيلسوف العربي في بنية نظام كتاب فن الشعر لأرسطو، وذلك من خلال مصطلح الالتذاذ النابع من التعجيب المستخدم عند أرسطو في فن الشعر أو الموجود في الترجمة العربية [10]، حيث يتضمن ما يلي في هذه اللوحة:

1- وفي الفصل الرابع والعشرين من كتاب فن الشعر يرى أرسطو [11] ما يأتي: "وينبغي أن نستعين في المآسي بالأمور العجيبة. أما في الملحمة، فيمكن أن نذهب في هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التي يصدر عنها خصوصا العجب، لأننا في الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون، فما يتصل بمطاردة هكتور، مثلا، لو أنه عرض على المسرح لبدا مضحكا: "الجنود (اليونانيون) واقفون ولا يطاردون، وآخيل يكتفي بانغاض رأسه"، فكل هذا لا يلاحظ في الملحمة. والأمر العجيب يدعو إلى المتابع، وآية ذلك أن الناس جميعا، حينما يحكون حكاية، يضيفون من عندهم ابتغاء الامتاع".

وأما في ترجمة أبي بشر متّى بن يونس فتظهر هذه الفقرة كما يأتي : [12]"وقد يجب أن يعمل في المديحات ما هو عجيب، وهذا يكون خاصة في صنعة أفي، وهي التي الأمر العجيب فيها يعرض في تقسيمها من قبل أنه لا ينظر نحو العامل. ومن بعد هذه يؤتى به نحو هزيمة اقطور، كما يؤتى في المسكن الاستهزاءات والمضحكات من حيث يرى إما بعضها وهو قائم وقف ولا يطلب ويتبع المرئي، وأما ذاك فمن حيث يخطر. وأما في"أفي"فقد يخفى ولا يشعر به. وأما الأمر العجيب فهو من هو ومتى أمر.."(باقي النص مفقود من المخطوط).

وأما ابن سينا فقد فهم هذه الفقرة وشرحها، [13] كما يأتي : [14]

"ويجب أن تحشى الطراغوذيا بالأمور العجيبة. وأما"أقي"فيدخل فيها من المعاني العجيبة مالا يتعلق بكيفية الأفعال ثم يتخلص منها إلى المضاحك بحسب المساكن. وضرب أمثالاً وقد بين فضل اوميروس بتقصير غيره، ودل على ذلك بأحوال اشعار لقوم بعضهم حكوا غير الحق، وبعضهم ابتدأوا بغير الواجب.

قال: وما كان من أجزاء الشعر بطّالاً ليس فيه صنعة ومحاكاة، بل هو شيء ساذج، فحقه أن يعنى فيه بفصاحة اللفظ وقوته، ليتدارك به تقصير المعنى، وتتجنب فيه البذالة، اللهم إلا أن يكون شديد الاشتهار كمثل مضروب".

وكما يظهر من شرح ابن سينا، فإنه يمكن القول بأن ابن سينا قد أفاد من عمل ارسطو، بيد أنه استخدم التعجيب مرة، ومرة أخرى استخدم المحاكاة بالمعنى نفسه ثم الغرابة، والمعاني الشعرية، فسلاسة اللغة. إضافة إلى ذلك فإن مصطلح المهارة الفنية قد جاء عند ابن سينا متماثلا مع استخدامه في الخطابة عند أرسطو وبالتالي، فقد أصبح واضحا لنا أن كامل نظام ابن سينا وظواهره المختلفة اعتمد مصطلح التعجيب في الشعر.

وقد أفاد الفلاسفة العرب من خلال الفقرة التالية مادتهم الأولى عن اللذة والمتعة ثم التعجيب،بيد أن ابن سينا لم يتابع هذا الموضوع لاحقاً في أعماله،وذلك بعد أن قام بشرح عمل أرسطو.

2- وأما الفصل الثاني والعشرون في كتاب فن الشعر لأرسطو، فقد جاء فيه قوله[15]": والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة. وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة : كما هي الحال مثلا في شعر قلاوفون وشعر اسثانلوس. وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج. وأقصد بذلك : الكلمات الغريبة (الأعجمية)، والمجاز، والأسماء المحدودة (المطولة)، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج. لكن اذا تألف القول من كلمات من هذا النوع لجاء وإما ألغازاً أو أعجمياً، ألغازاً إذا تركب من مجازات، وأعجمياً إذا تألف من كلمات غريبة (دخيلة). فإن ماهية اللغز هي أن تركب ألفاظ لا

تتفق مع بعضها البعض تؤدي معنى صحيحا، وهذا لا يتاتى بتاليف الفاظ ذات معان حقيقية، بل يتأتى باستعمال المجازات، مثل قوله :"رايت من يلصق بالنار النحاس بالرجل"وما شابه هذا من أحاجي. وإذا كثرت الكلمات الدخيلة حدثت العجمة.

ولهذا يجب أن تكون (اللغة) مزيجاً من الألفاظ، فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات وسائر أنواع الأسماء التي ذكرناها، بنما نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدارجة.

وأعظم العوامل أثراً في إيجاد الوضوح في القول دون الوقوع في الابتذال التطويلات والايجازات والتغييرات في الأسماء، إذ بتجنب الصورة الدارجة والاستعمال العادي تصبح هذه الأسماء مؤدية إلى جعل القول غير مبتذل، ومن حيث أنها هي مما يستعمل، فيبقى الوضوح مكفولا. لهذا يخطئ الذين يعيبون هذا الضرب من اللغة ويسخرون على خشبة المسرح من الشاعر، بمنزلة إقليدس القديم الذي يقول إن تأليف الشعر ميسور لمن أوتي ملكة إطالة الكلمات كما يشاء، تلك الملكة التي سخر منها اقليدس القديم بلهجته المرة...

وإذن فالافراط في استخدام هذه الطريقة في التعبير سيكون ذا أثر مضحك ولا بد من الاعتدال في كل قسم من أقسام القول، ذلك لأن استعمال المجازات والكلمات الغريبة الخ في غير محلها يؤدي إلى نفس النتيجة التي يصل إليها من يريد أن ينتج أثراً مضحكاً، ويمكن تقدير الفارق بين هذا وبين الاستعمال الملائم اذا أدخلنا في وزن الأشعار أسماء دارجة ليرى شاهد صدق على ما نقول، فاسخيلوس ويوريفيدس نظم كلاهما بيتاً أيامبياً واحداً، اللهم إلا أن يوريفيدس غيّر أسما واحداً بأن أبدل اسماً غريباً باسم دارج، فجاء أحدهما جميلاً والآخر تافهاً. فقد قال اسخيلوس في"فيلو لكتيتيس".

ثم إن أرافراديس سخر على المسرح من مؤلفي المآسي لأنهم يستخدمون عبارات لا يستعملها أحد من الناس في الحديث، فيقولون مثلاً.. ذلك لأن هذه التعبيرات ترتفع بالقول إلى ما فوق الابتذال لأنها ليست دارجة، وهذه لطيفة خفيت على أرافراديس".

وأما ترجمة أبي بشر متى بن يونس بهذا الخصوص، فهي كما يأتي [16]"وأما فصلة المقولة فهي أن تكون مشهورة غير ناقصة. إلا أن المشهورة فهي التي تستعد وتهيأ من اسماء حقيقية ونخبر بها من هذه. والمثال على ذلك بمنزلة شعر قلاوفون وشعر اسثانلس. وأما العفيفة والمختلفة فمن قبل أن يقال المسكين هي مختلفة وتستعمل أشياء غريبة وعظيمة، وأعني بالغرابة اللسان، والنقلة،والتأدي من خير إلى خير، والامتداد من الصغائر إلى العظائم، وكل ما هو من الحقيقي. إلا أن يكون الإنسان يجعل جميع هذه التي حالها هذه الحال أن يكون تركيبه بهذه الحال إما ألغاز وأمثال وأما مثيل بربوبا، وإن كان من الانتقال والتأدية فالرموز والألغاز والأمثال، ومن كان من اللسان فمثلا برابريا. وأما صورة الرمز فهو أن يقال إن التي هي موجودة لا يمكن أن نوصلها وإما بحسب الأسماء الأخر، فلا يمكن أن أن نفعل هذا، وأما بحسب التأدية والانتقال فلا يمكن، مثل أنه"ألصق إلصاقاً ظاهرا النحاس بالنار، والنحاس نفسه بالرجل". وأمثال هذه هي من اللسان.

وأما مثيل بربريا إن كانت تمتزج، وإما ألا يعمل اسم ناقص ولا أيضاً مسكين فذلك بمنزلة اللسان، والتأدية والانتقال، والزينة، وهذه الأشياء الأخر التي وصفت، وليس إنما ينظم في ايضاح المقولة جزءاً يسيراً هذه الأشياء، وهي : هل اسم ما يكون بالنقصانات والتقطيعات وتبديلات الأسماء، وأما من حيث هي حالة حال مختلفة، أو بأن يكون حقيقي خارج عما جرت به العادة فيلزمه ألا يعمل ناقص. وأما فمن حيث أنه مشارك للمعتاد فيكون مشهوراً حتى يلزم أن ما يجري من الهجاء والثلب من الجري على هذا الضرب من الجدل ليس يجري على الاستقامة، وعندما يهزأون بالشاعر بمنزلة أوقليدس، ذلك الأول، على أنه قد كان يسهل عليه أن يفعل اعطاء إنسان هكذا كان يمد ما كان يمد كما يحب ويريد مده، وكان يقصر حيث يريد. وأن يعمل الشعر المسمى ايانبوا بهذا اللفظ وهو قوله الذي زعم فيه :"إنني رأيت ماراثون من حيث يسمى بالنعمة"ولا أيضاً :"كما كنت فقدت ذاك".

أما أن يرى كيف كان يستعمل هذا الضرب، فهو مما يضحك منه، وأما المقدار والوزن فهما أمر عام بجميع الأجزاء. وذلك أنه عندما كان يستعمل التأديات

والانتقال والألسن وأنواعا أخر على ما يليق وفي باب التعرف في الأشياء هي ضحكة قد كان يفعل هذا بعينه.

وأما ما هو موافق لمقدار كل ما كانت تكون مختلفة فهذه ترى أفي من حيث توضع الأسماء بالوزن والمقدار والتأديات وبأنواع أخر. فإنه إن غير الأسماء الحقيقية وقف على ما قلناه من ذلك حق، مثل أن أوريفيدس واسخلوس عندما عملا الشعر المسمى ايانبوس فعلا هذا الفعل نفسه، إلا أنه إذا ما نقل بدل الحقيقي من قبل أنه قد اعتيد في اللسان، أما ذاك فيرى جيداً شريفاً. وأما هذا فيرى مهينا. واسخلوس عمل شعرا في قطيطس"..

أو ما يسمي الضعيف والذي بلا منظر هذا الكلام و وصف المجلس دائماً قاليون. وقوله :"إنه وضع بيدي أنا الشقي مائدة صغيرة"من حيث استعمل قوله :"إن أبناء اليونانيين مائدة الصغيرة صغير، بدل من"اليونانيين يسمى مائدة صغيرة".

وأيضاً كان يسمى المفسرين الحقيقين ذوي المديح من حيث كان يهزأ بهم، وزعم أنهم كذلك لأنهم يستعملون أشياء لا لم يقولها قط من الجدليين في الجدل بمنزلة ما في المجلس الذي من النحو لا أمن النحلات، وبمنزلة القول القائل إن مثل أنت أيضاً قد كنت شيء ما، وبمنزلة القول القائل"إن اخيلوس هو من أجل"، لا"هو من أجل أخيلوس"، وأشياء كثيرة من أمثال هذه كم كانت. وذلك أنه من قبل أن هذه الأمور هي في الحقيقي، لذلك ما عمل تركيب ليس حاله في اللفظ بدون ما هذه حاله. وأما ذاك فما كان يعرف من هذه شيئا".

وقد فهم ابن سينا النص وشرحه كما يأتي:[17]

"وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفاً كريماً.

واللغة تستعمل للأغراب والتحيير والرمز، والنقل أيضاً كالاستعارة، وهو ممكن، وكذلك الاسم المضعف. وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب وبها تفخيم الكلام، وخصوصاً الألفاظ المنقولة. فلذلك يتضاحكون بالشعراء إذا أتوا بلفظ

مفصل[18] أو أتوا بنقل او استعارة يريدون الأيضاح، ولا يستعمل شيء منها للأيضاح، وأورد لذلك مثالاً. وذكر فيها ما تكون الصنعة فيه بالتركيب وبالقلب، مثل قولك: ليس الانسان بسبب السنة بل السُّنة بسبب الانسان، والعطف والمطابقة وسائر ما قيل في الخطابة وأشرنا اليه في فاتحة هذا الفن".

فقد حاول ابن سينا مرة ثانية أن يبين في شرحة لكتاب فن الشعر لأرسطو تأثير التعجيب، وذلك من خلال تناوله للمعاني الشعرية، وكذلك الألفاظ الشعرية التي تبرز المهارة الفنية.

إن النتيجة التي توصل اليها ابن سينا تكشف مباشرة عن فهم غير صحيح لمعاني أرسطو وأفكاره، وهذا الأمر يظهر من خلال ترجمة كتاب أرسطو "فن الشعر".

إن ثمة فهماً خاطئاً لبعض الجوانب اللغوية عند أرسطو، وهي تعني باللغة العربية ظاهرة القلب. وكما أن الفهم غير الصحيح للمصطلحات، وكذلك للتعبير اللغوي المتمثل في النصوص، فإن الفلاسفة العرب، وفي اطار ظاهرة التغيير استطاعوا معالجة الأمر من خلال التركيب. وفعلاً استطاع ابن سينا تناول هذه الأمور اللغوية من خلال المهارة الفنية البلاغية (صنعة)[19].

وقد عاين ابن سينا في شرحه لكتاب فن الشعر لأرسطو بعض المهارات الفنية المسماة الصنعة الفنية من خلال التركيب والقلب، إضافة إلى الحيل الفنية التي شكلت جوهر شرحه لفن الشعر.

إن مصطلح التعجيب لم يتطور من خلال الترجمة ونقله إلى اللغة العربية.إذ تناوله ابن سينا في عمله من خلال التفسير للفقرة المذكورة أعلاه. لقد بدأ الفهم الخاطئ بالترجمة من خلال تناول مصطلح الغرابة عند أرسطو مقابل مصطلح التعجيب. ولذا فقد قدمنا المواضيع المختلفة، وقارناها مع بعضها بعضاً وبخاصة ما جاء في الاقتباس الخاص بابن سينا، حيث وجدنا أن مصطلح التعجيب قد استمر عنده مصطلحاً هاماً وأساسياً (انظر أعلاه ص27-).

ويمكن القول بشكل مختصر بأن شروح ابن سينا لحقيقة الفن وللذة الجمالية تتجسد في مصادر مختلفة:

(1- إن هذا الموضوع ليس منقولاً بشكل دقيق من مصادر أرسطو، التي تتحدث عن اللذة في الشعر، وكذلك عن منافع الشعر وغاياته).

(2- إن المحاكاة في النظرية الأرسطية توفر عنصر اللذة الجمالية).

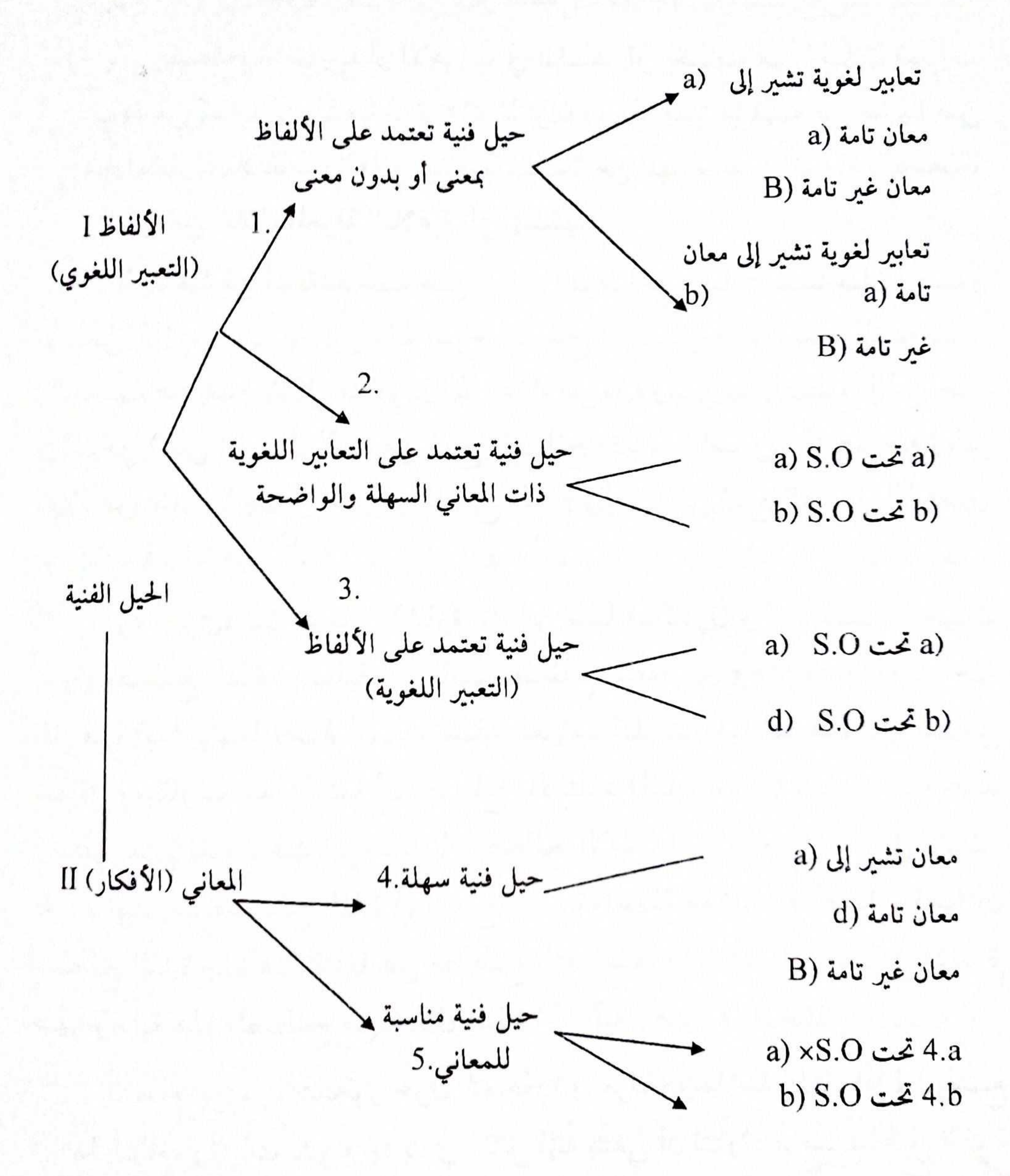
(3- يأتي مصطلح التعجيب أو الاغراب في الشعر أو الخطابة من خلال فقرات مختلفة من كتاب فن الشعر أو ترجماته المتنوعة، وهذا فعلاً ما فهمه ابن سينا من خلال تناوله للألفاظ والمعاني الشعرية، فضلا عن المهارة الفنية المسماة بالصنعة، والمتأتية من خلال المعرفة البلاغية التي يمتلكها).

لا بدّ هنا من أن نقدم لمحة عن حازم القرطاجني، فابن سينا كان المصدر الأساس لحازم، حيث قام ابن سينا بشرح مصطلح الالتذاذ بوصفه مقدمة للتعجب/ والتعجيب هنا يقدم بشكل منطقي (انظر أعلاه ص81) ولتعريف المصطلح الذي جاء في المدخل (على أية حال لا بد من شرح المصطلح بصورة أسلوبية لتوضيحه انظر أعلاه ص80). فلا بد من التعرض للشرح المقدم والذي يمثل شرح الفصل الأربعين من كتاب فن الشعر [20].

مرة أخرى، فلا بد من الإشارة بأن ابن سينا قد تناول والتعجيب. ، حيث تناول مصطلح اللذة الجمالية إلى جانب مصطلح التعجيب. وهذا ما جاء بدرجة أقل قربا فيما بينهما (بيد أن الفلاسفة العرب قد تناولوا المصطلحين بشكل متماثل ومتقارب جداً). كما أن مصطلح الالتذاذ (لذ، لذيذ) الذي جاء عند أرسطو قد تم تغييره عند ابن سينا إلى مصطلح الانبساط والفرح. إضافة إلى ذلك، فقد تم توصيف مصطلح اللذة في الشرح، بطريقة سهلة ومغايرة للأصل، كما أن مصطلح اللذة جاء هنا مختلفا عن مصطلح التعجيب. وأما عند ابن سينا، فقد تم صهر واذابة هذا المصطلح من خلال اللذة الجمالية وصورها المختلفة.

إن نظام ابن سينا يتمحور حول التعجيب والغرابة، وسلاسة اللغة، إذا لم يتوسع في هذا النظام، ولم يأت بشيء جديد وبالمقابل فإنه ينبغي أن نتناول موضوع الحيل الفنية عند ابن سينا بشكل أكثر قربا إذا أظهر ابن سينا بذلك اهتماما كبيرا في شرحه لكتاب فن الشعر لأرسطو. إذ تم شرح المصطلحات، والحيل الفنية وتفسيرها بشكل جيد.

مخطط ابن سينا حول اللذة الجمالية



وبالنسبة للبند رقم 1:

a - فإن التغيير الذي طرأ على الحروف الهجائية المتماثلة في البداية أو آخر كلمتين في بيت شعر واحد مثال ذلك : فلا بد، ولا، حسمت - كلمت، فقدانه - هجرانه، وذلك في البيت التالي: فلا حسمت من بعد فقدانه الظبا** ولا كلمت من بعد هجرانه السّمر.

b- التغيير في الأدوات من وعن في بيت واحد (وأما الملاحظة على البند 1.b) فنلاحظ أن الاختلاف الحقيقي هو في التعابير اللغوية والمعاني أي الألفاظ والمعاني. إن ابن سينا لم يعرف حتى الآن الاختلاف بهذا الخصوص، ولربما يعود السبب إلى الأدوات التي استخدمها في مؤلفه، حيث يوجد فيها عيوب في المعاني، بل لا توجد فيها معان صحيحة.

بالنسبة للبند 2:

1- إن الاتفاق هنا يكمن في التعبير اللغوي (الألفاظ)، وعلى أبعد حد في التعبير اللغوي الصحيح والنقي.

a- الجناس (a) التعبير اللغوي المتفق مع الضبط بالحركات من حيث الصوت، ولكن مع اختلاف في الخطوط العامة أو شكل الحروف الساكنة، مثال :عين- غين. أو التعبير اللغوي (الألفاظ مع اختلاف في نموذج الضبط بالحركات، ولكن مع التوافق في شكل الحركات، مثال : شمل- شمال.

(p) التعبير اللغوي مع التماثل بضبط الحركات من حيث الصوت (وتطابق في نموذج الضبط بالحركات) مثال : فارح - هارف، أو التعبير اللغوي مع التماثل في شكل ضبط الحروف والتماثل في نموذج ضبط الحروف، مثال : سهاد - سهاء.

b- هذه الحال غير موجودة"لا يوجد تعبير مأخوذ من تعبير آخر، وفقاً لوجهة النظر نفسها".

2- إن التوافق هنا يكمن في التعبير اللغوي (الألفاظ) و الأفكار (المعاني).

a- (a) التغيير في التعبير، والذي نشاهده في المترادفات والذي يحمل معان متغيرة، مثال : كوكب – نجم.

(B) التغيير في التعبير اللغوي، هو تماثل في المعنى الظاهر. مثال : سهم – قوس.

b– (a) التغيير في التعبير اللغوي الذي يصدر عن الطباق في المعاني، مثال : بياض – سواد.

(B) التغيير في التعبير اللغوي الصادر عن شبه التضاد في المعاني التي تحمل معان مستخدمة، مثال : رحمة – جهنم [إشارة إلى عمل ابن سينا فإنه قد تناول بشكل رئيس ظاهرة الألفاظ، لأن الترادف أو التماثل في المعنى،وكذلك التضاد أو شبه التضاد فهو موجود في التعبير اللغوي وليس في المعاني الذهنية].

بالنسبة للبند 3:

a- تداعي المعاني أو ترابط المعاني بشكل متماثل مع التعبير اللغوي الذي يترابط مع عناصر متماثلة. إن ضبط الحركات الصوتية المختلفة معاً بشكل متماثل مع التعابير اللغوية التي تشكل في النهاية صوراً للحيل الفنية مثال ذلك انظر أعلاه ص80: السجع المتفق مع ضبط الحركات الصوتية، فالسجع يقع في التعابير اللغوية المرتبة).

b- تداعي المعاني من خلال مجموعة الألفاظ التي تختلف أو تتماثل عناصر معانيها معا.

بالنسبة للبند 4 :

(a) إعادة المعاني المتماثلة والتغييرات المختلفة (وهذا يعني التعابير اللغوية)(مثال ذلك : الله... الخالق). [الملاحظة هذه تتناول في المقابل البند 2.2-a(a) والمترادف الصحيح].

(B) تداعي وترابط المعاني بشكل سهل، وبطريقة متعاكسة. مثال : القوس.. السهم. الأب... الابن. إن القربى تكمن في العلاقة التماثلية. مثال ذلك : الملك... الفهم أو إن التماثل يكمن في التغيير مثال ذلك : القوس– السهم. أو صفة الوحدة. مثال : الطول... العرض. أو في وحدة الأسماء مثال : الشمس.. المطر. هنا

يمكن القول إن حقيقة او سبب التماثل، أو الاتفاق يكمن في التمثيل، أو أنه لا يمكن التمثيل به. إن هذه هي أول حالة يمكن عرضها أو تقديمها [ملاحظة : هنا تعالج هذه النقطة بالمقابل البند 2.2.a(a). وذلك حول صحة تماثل المعنى].

b) إن تداعي وترابط المعاني يكمن في نقطتين (a) ترابط تام أو (a) ترابط غير تام (متضاد، ضديّ) ضد المعاني بجانب النقطة الفرعية (a) تتناول التذكير في بعض الأشياء (والتضاد) المتضادة أو المتقابلة (مثال ذلك : الغنى... الفقر (المتضادات) المتعاكسات المتماثلة أو القربى بين الأشياء المتضادة أو التذكير بالأشياء المتماثلة أو القربى (التضاد) بين الأشياء المتعاكسة (مثال ذلك : الرحمة.. النار) إن الأشياء المتضادة تستطيع في الوقت نفسه أن تذكر بسبب المواقف أو تستطيع نفسها التعبير عن المعنى (ملاحظة : هنا تتناول بالمقابل البند 2.2.b(a) وكذلك (B) وذلك حول الطباق الصحيح أو شبه الصحيح).

بالنسبة للبند 5:

a- الترابط بين معنيين، وهما من حيث النظام متماثلان، أو الأقسام معاً متماثلة، نحو معان معقدة. مثال: إما هكذا أو هكذا أو هكذا.

b- إن ترابط المعاني يكمن في نقطتين، إما أن ترتبط المعاني مع بعضها بعضاً، أو تنظيم عناصر المختلف منها (حالة الترابط والانفصال) أو عدم وجود عناصر مترابطة ومتحدة مع بعضها بعضا (مثل حالة اتحاد وترابط الأهداف (اللاحق) اسهاب دقيق للأشياء المرافقة) وبخاصة للمعاني المعقدة. ومثال على الترابط والانفصال : أنت – أولئك. كلا جانبي البحر، أنت ولكن بسبب الطوفان (من الهدايا، التي قدمتها) وكذلك أولئك بسبب القساوة والمرارة. مثال على ترابط ووحدة، الأهداف (اللاحق) إسهاب دقيق للأشياء المترابطة : إنه قد اصبح آمناً وخائفاً، لقد أمل في المطر، وأصبح خائفاً من الصواعق.

لقد وصف جابريل النظام المعقد للألفاظ و أشكال المعاني بالصياغة العربية النقية والصحيحة [21]. إن هذه النقطة لم تعاين بشكل كامل - كما أشير إليها سابقاً- في المصادر أعلاه. فضلاً عن ذلك، فقد تناول جابريل هذا النظام الذي أفاده من

الفلاسفة العرب بشكل مستقل وصحيح، وأن الشيء الغريب في الأمر أن هذا النظام قد تطور لاحقاً في الشعر العربي.

هذه الأمور طارئة على الذاكرة حول حقيقة الثقافة الشرقية [22]، وبالتأكيد فإن الأمر ليس مستغرباً أن تظهر هذه الأمور في الثقافة العربية. إن التناول لهذه المسائل - كما فعلنا من قبل -تبين أن ابن سينا قد أفاد في موضوع الحيل الفنية من أرسطو، وبخاصة من خلال نقاط معينة في كتاب فن الشعر (انظر أعلاه ص84-).

إن الفلاسفة العرب لم يؤسسوا معرفتهم مباشرة من الشعر اليوناني. ولعل إجراء تحليل للشعر العربي يؤكد حقيقة بأن هذا الشعر يختلف عن الشعر اليوناني.

حقاً، إن وظيفة التعجيب تعتمد على المحاكاة والتخييل، وذلك استناداً إلى رؤية ابن سينا. فلا شك أن جميع الابداعات الشعرية العربية أو اليونانية ترتبط مع وظائف أخرى (انظر أعلاه ص25-28). فالتعجيب النقي في الشعر يمثل وجوده شهادة للفلاسفة العرب. وهذا الأمر ليس بغريب في ذلك الزمن، فهو موضوع عملي. ونظرياً فقد تمت مناقشة البديع في الشعر عند الشعراء المحدثين. والبديع قريب من التعجيب، وكما حاول منظرو الأدب العربي استخدام مصطلح الإغراب تعبيراً عن التعجيب [23]. وقد قام ابن سينا بتوضيح مصطلح التعجيب من خلال الحيل الفنية القادرة على إحداث التعجيب. وقد اتضح هذا في شرح ابن سينا من خلال معاصريه من الشعراء حيث يظهر الشعر المحدث وما فيه من ضروب البديع

يقف نظام ابن سينا بخصوص الحيل الفنية بشكل متواضع بجانب أشكال البديع المعروفة في الشعر العربي، مثل : الجناس، والألفاظ السجعية، والتوازي، والجمل السجعية و السجع بشكل عام (إن جميع هذه الحالات تقع ضمن المقارنة أو التشابه مع موضوع المحاكاة أو الإغراب) من المحتمل أن يكون ابن سينا قد وجد أن ضروب البديع غير منظمة، وأنه كان يرغب بتنظيم هذه الضروب بشكل منطقي، وبالتالي، فقد ابتعد ابن سينا عن البديع بتنظيمه المتداول[24].

وأخيراً، فلا بد من كلمة بخصوص قيمة تحليل موضوع اللذة الجمالية عند ابن سينا، وكذلك أسباب هذه الظاهرة. فقد وجدنا من خلال بحثنا أنه من الضروري

حدوث الفهم الخاطئ للمعاني في الأقاويل الكلامية عند أرسطو وقد وجدنا خوفاً واضحاً من مواجهة عمل أرسطو. إن شروح الفلاسفة العرب تبين وتظهر قصدية المحاولة لفهم الشعر اليوناني، بيد أنهم لم يتوصلوا إلى نتيجة بهذا الخصوص.

إضافة إلى ذلك، فإن معاينة ابن سينا لكتاب فن الشعر تبدو من الناحية الزمنية قياسية، وبخاصة معاينة اللذة الجمالية للفن، والتي كان تناولها مناسباً ومفيداً للشعر العربي. ولعل هذه الفائدة تتمثل. في شعر المحدثين الذي يتجسد فيه فن البديع وهذا ما ساعد على تأسيس ذوق جمالي في فهم الشعر.

في الحقيقة أن قوة التوتر في الشعر تكمن في اللذة الجمالية المتولدة عنه، هذه اللذة تتجسد في قدرة الشعر على إحداث التعجيب، والإغراب في المعاني، وسلاسة اللغة، والبعد الفني المتولد عن التعابير اللغوية، والمعاني الشعرية.

وأما السؤال الآخر، فهو هل كان ابن سينا من خلال تناوله لظاهرة اللذة الجمالية وتوضيحه لها قد اقترب من أهداف الشعر ومنافعه عند العرب بشكل عام ؟ والجواب على ذلك نقول إنه ربما اقترب بشكل عام من هذا الفهم لوظيفة الشعر وغاياته. فمثلاً، قد اقترب حازم القرطاجني من خلال شرحه للتعجيب من تناول ابن سينا له، حيث عرف حازم التعجيب والالتذاذ بشكل قريب من الفلاسفة العرب وبخاصة من ابن سينا.

تصحيح لجملة :

إن معالجة ابن سينا في نظامه لظاهرة التعجيب في الشعر قد بدت ضعيفة ويشوبها التقصير، إذ إن هذا التقصير يكمن في نموذج اللفظ والمعنى[25] الذي يستند إليه نظامه. ذلك النموذج الذي عولج في مرحلة مبكرة من أصول النظرية العربية الأدبية التي جاءت قبل مرحلة تشكل المنهج العلمي عند العرب، ومثال ذلك الجاحظ[26].

إن التفسير لقضية اللفظ والمعنى عند ابن سينا والذي أخذه من أرسطو قد جاء قبل تشكل مسألة الشكل والمضمون (على الرغم من أن الحيل الفنية التي تكونت بفعل التعجيب تعود بالأساس إلى قضية اللفظ والمعنى).

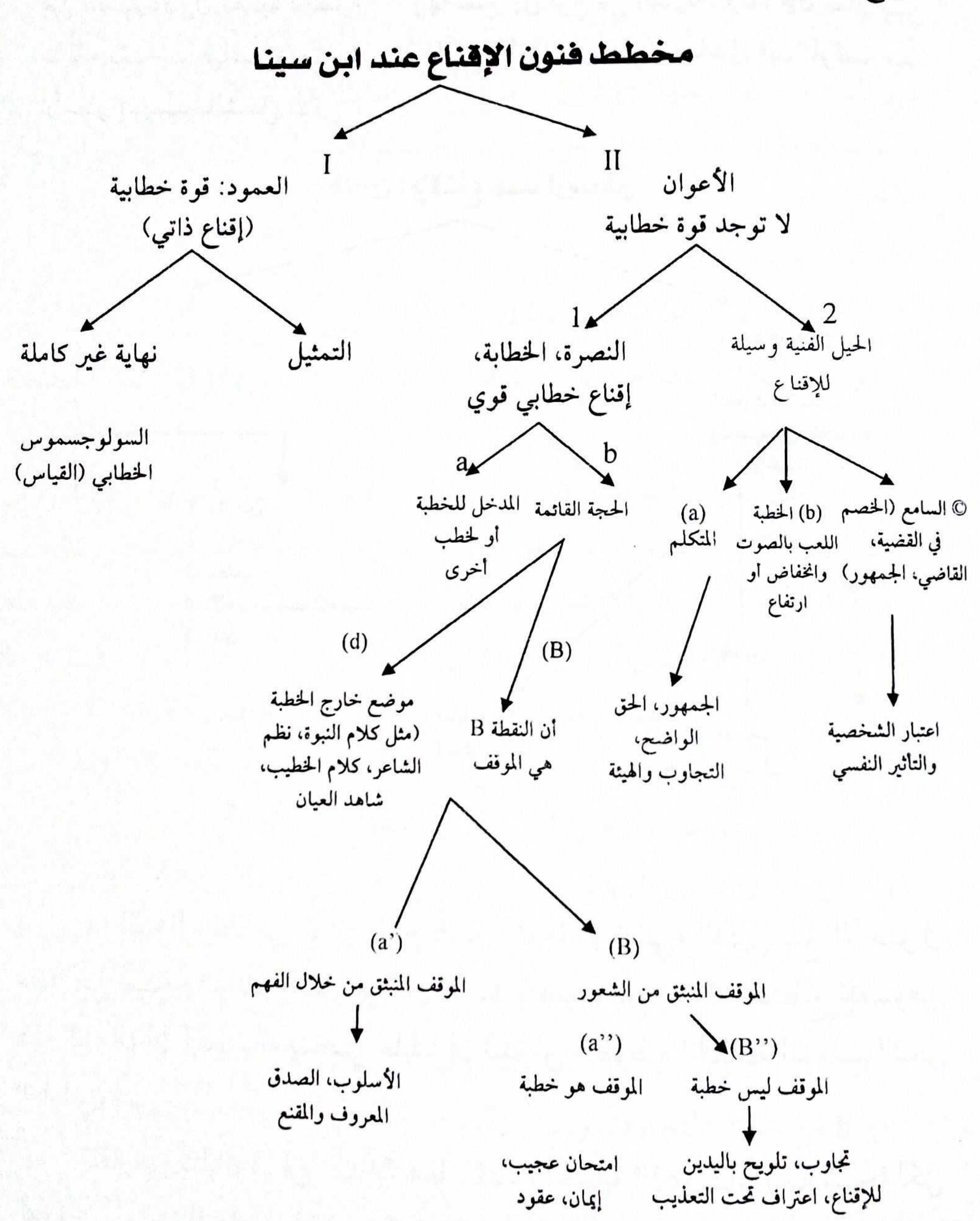
2- نظام ابن سينا لفنون الاقناع عرض الحيل في الخطابة.

فقد عالج ابن سينا في اطار تناولـه للحيـل الفنيـة في التعبير اللغـوي موضـوع الحيل بوصفه ظاهرة لغوية، وذلك في كتابه الخطابة (انظر ص81). كما تناول ابن سـينا في الفصل الأول من القسم الرابع الموسـوم بـ التحسـينات واختيـار التعابـير اللغويـة، والمقصود بذلك التعابير المتعلقة بالحيل اللفظية [27] (وقد عاين كذلك الفنـون المختلفـة المتعلقة بالأصوات)، وكذلك بدأ في الوقت نفسه في شرحه تناول الربط بين الملاحظـات في كتابه فن الشعر، والانشغال بالتحسينات اللغوية في الخطابة،وكذلك كتاب فن الشـعر (ولكن ليس في العلوم) بخصوص الفوائد العالية المتعلقة بذلك والخ.

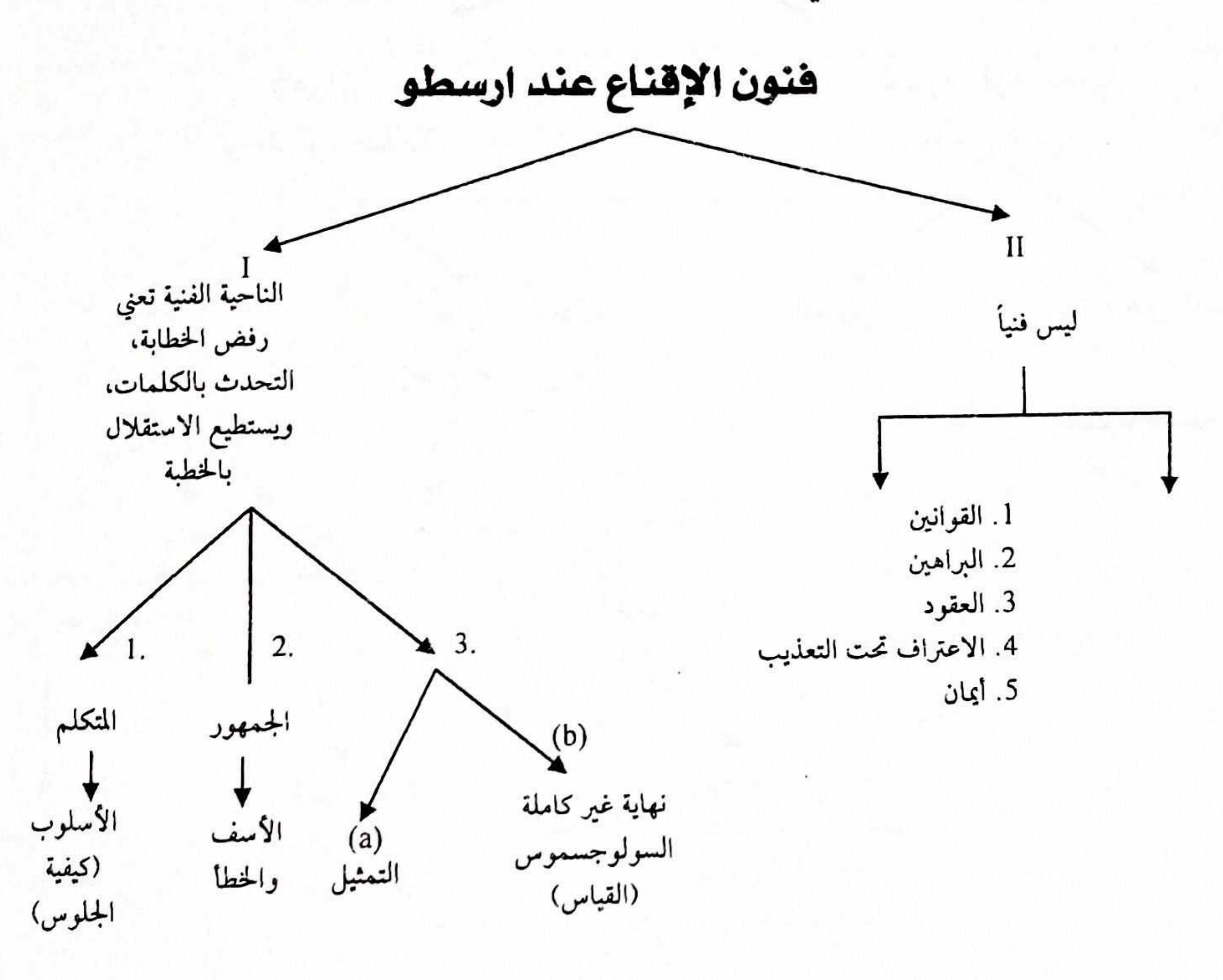
إن مصطلح الحيل يدور عند ابن سينا في كتابه الخطابة في إطار مختلف عمـا هـو عند أرسطو، وذلك كما هو الحال في فنون الاقناع المختلفة. وأما في الفصل الثاني مـن القسم الأول من كتابه وبخاصة المقطع المتعلق بعمود الخطابة وأقسـامها، يوضـح بـهذا الخصوص ابن سينا الفقرة الآتية للمعلم الأول[28]: "إن للخطابـة عمـوداً وأعوانـا. إن العمود يرتبط بالخطابة. وإن اعتقاد الإنسان يكون من خلال طموحـه، وأمـا الأعـوان فإنهم يكونون من خلال الخطابة، وإنهم يكونون خـارج اطـار الأعمـدة. وذلـك لأن الغاية من الخطابة ليس الصدق، أو تحقيق العدالة، ولكن الاقنـاع وحـده فقـط. فـإن الإقناع هو الغاية لها. وهذا ليس كل شـيء، فـإن الاقنـاع هـو مـن خـلال القيـاس و التمثيل والحوار. فإن الإنسان يقتنع من خلال هذه الأمور، ويعرف من خلال الصدق وبدون هذا، فإن وضعه لا يصبح ضرورياً، ولا حاجة له. وإن اقتناع الإنسـان يكمـن كذلك من خلال الانطباع و التجاوب، ولذا فإن المؤلف المرعوب أو المذعور والـذي يكمن من ورائه الضجة العالية وسوء الحظ، وأن الإنسان الذي يبحث عن الاقناع من خلال ما ورد من أمور اقناعية أو معرفية، فإنه قادر على الاقناع والسيطرة على فكـره والذي لا يقنع فإنه سوف ينتهي ويزول"[29].

إن استعداد الجمهور للتجاوب مع فنون الاقناع، التي تأتي متزامنـة مـع غيرهـا مثل الأعوان في الخطابة الفنية (إلى جانب عمود الخطابة، وكذلـك القيـاس الخطـابي، والتمثيل، فإن ابن سينا يسميها الحيل الفنية.

إن استخدام الحيل الفنية يساعد في العمل الخطابي على الاقناع [30]. إن نظام ابن سينا بخصوص فنون الاقناع، وتوظيفه للحيل الفنية فيها، يساعد على تقديم نموذج واضح بهذا الصدد



هناك بعض الملاحظات بالنسبة إلى مصادر ابن سينا ووصف نظامه. إنه من الواضح أن تقسيم فنون الاقناع عند ابن سينا تعود إلى أرسطو،وذلك في الفصل الثاني من القسم الأول لكتابه الخطابة [31] إنها تشير إلى نوع من المقارنة. ولذا فإن نظام ابن سينا معقد جداً قياساً إلى ما جاء عند المعلم الأول (أرسطو). وبالتالي فإن الموقف عند أرسطو يتجسد بالشكل الآتي:



إن السؤال الطبيعي الذي يطرح نفسه هنا، ما هو الشيء الذي ينسخ الآخر في عمل ابن سينا، وكذلك أرسطو بوصفهما ضد بعضهما بعضا ؟. نستطيع بخصوص هذا السؤال أن نجيب بأنه ينبغي علينا أن ندرس مخطوطة الخطابة للمعلم الثاني الفارابي.

للفارابي كتابان في فن الخطابة هما : كتاب الخطابة الذي يتناول فيه شرحا لكل العمل [32]، وهناك مدخل لشرح كتاب الخطابة [33]، حيث ترجم فقط إلى اللغة

اللاتينية من قبل هيرمانوس المانوس Hermannus Alemannus وعنوانه باللغة اللاتينية هو : Didascalia in Rethorican Aristotelis ex Glosa Alpharabii

ولذا، فسوف نجري الدراسة مع المرجع الأخير فقط [34].

يفرق الفارابي في كتابه Didascalia بين الخطبة المستقبلية (الفنية) وبين الخطبة غير المستقبلية (غير الفنية) في فنون الاقناع [35]. وأما بالنسبة إلى الأولى فإنه يعاين فقط الخطب البرهانية. [36]. وذلك ممثلة للبند الخامس عند أرسطو، ومن ثم الثلاثة الأخريات وهن:

1- الامتحان المعجز

2- امتحان للأقوال حول المصداقية للرجال المشهورين [37].

3- وامتحان للشهادة حول التجاوب، والتلويح باليدين والهيئة أثناء الخطبة والتجاوب معها [38][39]

من خلال كلا المجموعتين المتعلقتين بفنون الاقناع، حدد الفارابي في فقرتين متأخرتين من كتابه مجموعة أخرى من الوسائل وهي 1- الخطبة المناسبة التي تناسب القوة والسيطرة وامتحان المستمعين، وذلك من خلال سيطرة المستمع أو التكيف مع المتمتع، وذلك ما دام حقق الاقتناع (وهذا يعني الخطبة الاقناعية)، إضافة إلى الخطبة الاقناعية، وكذلك من خلال معيار مرض، إضافة إلى 3- الخطيب الذي يقدم من المنصة خطبة تحظى بالقبول [40]. (إن أي من المصطلحات لهذا الوسط، كما هو الحال عند ابن سينا، وهو عرض الحيل الفنية التي لم تتحول عند الفارابي).

(1) بالنسبة لحالة النقطة a ومن خلالا المعاينة للمعاني في النقطة b، وكذلك من خلال المعاينة للمعاني المحمولة) و التعبير اللغوي و C المعاينة من خلال الصوت[41] بجانب البند رقم 2 فقد عاين موضوع التأثير على السامع أو اعتبار شخصية الخطيب، وأما بجانب البند رقم [a3] المتعلق بالخطيب، وكذلك الأسلوب و b من خلال التجاوب والهيئة والتلويح باليدين، وهذا ما ينبغي أن تتضمنه خطبته [42] [43].

لقد أخذ ابن سينا نظامه بخصوص فنون الاقناع من الفارابي بشكل كبير جدا، وتعود معظم العناصر الهامة حول فنون الاقناع عند الفارابي إلى المعلم الأول أرسطو.

إن معظم البيانات الأخرى المتعلقة بالخطبة موجودة عند ابن سينا، تلك البيانات التي أخذها ابن سينا وألفها من الدارسين السابقين (انظر أقسام الخطبة والبراهين الخطابية، وحالة الفهم، والشعور.. الخ). وكذلك فقد أفاد من المصطلحات التي تأتي في المدخل إلى مفهوم العمود، و الأعوان، والنصرة والحيل الفنية) ويعد هذا الانجاز لصالح ابن سينا (انظر أدناه). كما يظهر لي في نص الفارابي باللغة اللاتينية بأنه لا يوجد دليل بهذا الخصوص حول قيام المعلم الثاني بتغيير المصطلحات التي أخذها من أرسطو.

إن ابن سينا قد جاء بأشياء مغايرة لما هو عند الفارابي وبالذات موضوع الحيل الفنية في الخطبة، كما تناول هذا الفيلسوف الصغير موضوع الأصوات (وهو النقطة (IC) عند الفارابي)، وكذلك معاينة المعاني في النقطة (1a) والتعابير اللغوية في النقطة (1b). وعلى أية حال يشير الفيلسوف ابن سينا في الفصل المتأخر من كتابه إلى الحيل الفنية في الخطبة، وكذلك موضوع الحيل الفنية، والفنون المختلفة للأصوات تحت مصطلح التحسينات في الخطبة [44].

إضافة إلى ذلك، فقد وضح ابن سينا موضوع أقسام التعابير اللغوية في مخطوطة عمله الموسوم بـ"كتاب الشعر" [45]. (إن هذا يمتلكه التقصير). بخصوص مجموعات الخطب، فضلا عن الحيل الفنية في فن الخطابة، وكذلك التعابير اللغوية اللفظية في الشعر (انظر ص87)، وكذلك (انظر ابن سينا 86). وهنا لا بد أن نطرح التساؤل التالي، كيف استطاع الفارابي بهذه السهولة أن يفهم ويأخذ فنون الاقناع من أرسطو؟ علما بأن هذه الفنون معقدة وصعبة، كما أن السؤال الآخر هو لماذا أخذ ابن سينا هذا الموضوع من الفارابي وليس من أرسطو ؟

من الطريف في الأمر أن الفارابي، وكذلك ابن سينا قد أجريا بعض التغيير فيما هو عند أرسطو، و بخاصة النقطة (I,1) والنقطة (III,1) المتعلقة بالنهاية غير الكاملة بوصفها خطبة منوعة (إن التمثيل ليس من الخطبة)، ولكن إلى جانب المعاينة المنظمة

لفنون الاقناع المختلفة في النقطة I,2 من خلال إعادة الكلام ما بين المتكلم والسامع[46].

إن عناصر فنون الاقناع التي عاينها الفلاسفة العرب هي إعادة واضحة تقريبا لما هو عند المعلم الأول أرسطو. وعليه فقد تناول الفارابي وابن سينا المصطلحات نفسها بالضبط، بينما يوجد اختلاف هناك بين مصطلح عمود الخطابة، والأعوان. إن هذه المصطلحات الأخرى الأعوان، والنصرة، والحيل الفنية تختلف عن الفنون غير الفنية (التقنية)، وهي قريبة إلى حد كبير من الخطابة.

بالنظر إلى شروح حازم القرطاجني (أدناه ص117)، فهناك بعض المصطلحات كذلك قريبة من مصطلحات ابن سينا وكما ورد سابقا، يلاحظ المرء بأن جميع الاحتمالات بهذا الأمر لا تعود مباشرة إلى الفارابي. وأما المصطلحات الأخرى مثل : الحيل الفنية، والعمود، والأعوان فهي موجودة عند حازم. إن المصطلحات الثلاثة مثل العمود الذي ترجم إلى العربية في كتاب الخطابة فقد تم أخذها مباشرة من ابن سينا حيث قام حازم بشرحها وتفسيرها[47]. إن مصطلح العمود في الأصل مأخوذ من اليونانية [48] (أو من اللغة السريانية[49]).

وأما مصطلح الأعوان فهو بالمقابل مصطلح أرسطي، وموجود في ترجمة كتاب أرسطو، ومن هذا العمل أقتبس ابن سينا مصطلحاته بيد أنه قد تم احداث تغييرات كبيرة في المصطلحات عند ابن سينا، والتي أخذها عن أرسطو مثال ذلك : خارجة عن الأمر نفسه (ترجمة كتاب الخطابة) أو خارج عن عمود الخطابة (ابن سينا) وكلاهما يستخدمان ما جاء في اليونانية (أو السريانية).

وأما مصلح الأعوان الموجود عند ابن سينا في شرحه لكتاب أرسطو، فهو بكل الاحتمالات مقتبس من أعمال الفلاسفة العرب (وهو من حيث البناء مماثل لمصطلح عمود) ولكن لا يمكن اغلاق الموضوع دون الإشارة إلى أن ابن سينا قد استخدام ترجمات أخرى لكتاب الخطابة في عمله[50]. وأما بخصوص التعبير اللغوي في اليونانية أو السريانية فهو معقد، وأن إمكانية تحويره أو مقاربته في الترجمة صعبة تماما[51].

إن مصطلح حيل (الفعل احتال) يأتي غالبا من ترجمة كتاب الخطابة. إن هذا

المصطلح يأتي من خلال المصطلح اليوناني [52] (الأصـل السـرياني). وفي إطـار هـذا الموضوع، فإن ابن سينا قد استخدم في عمله فنون الاقناع الخطابية الثلاثة.إن ابن سينا بالتأكيد قد أفاد من المصطلح اليونـاني أو السـرياني بـهذا الخصـوص [53]. ولـذا فـإن الفلاسفة العرب قد أفادوا في أعمالهم من المصادر اليونانيـة أو السـريانية، ولهـذا فـإن الانجاز الوحيد يمكن تحديده في إطار المعنى الاصطلاحي فقط.

ثالثا: معاينة حازم لنظام الحيل الفنية في الخطابة عند ابن سينا

- الحيل الفنية في الشعر

لقد أخذ حازم القرطاجني نظامه بخصوص الحيل الفنية من كتـاب الشـعر لابـن سينا، وعمل حازم على تطبيق هذا النظام على الشعر، كمـا اسـتطاع أن يتوصـل إلى درجة معرفية معينة في إفادته من كتاب الشعر للفيلسوف ابـن سـينا [54]، كمـا أفاد من كتاب الخطابة لابن سينا [55]، وذلك في موضوع الحيل الفنية في الخطابـة، حيث أن هذه الحيل قد تم تطبيقها على كلا الفنيين الشعر والخطابة [56].

كما أخذ حازم، فضلا عما سبق، ما يتعلق كذلك بالمتكلم والجمهور. فقد عاين الشعر من خلال الحيل الفنية، وأما بخصوص الحيل الفنية، فهناك أربع مجموعات منـها عند ابن سينا، وهي ما تكلمنا عنها من قبل، وهي :"المقول فيه". كذلك فهي تعني مـا هو ضد الشعر فهذه الحيـل متوافـرة في الخطابـة أيضـاً، وذلـك مـن خـلال الوصـف والتشبيه، وهذا ما طغى حقيقة على المحاكاة والتخييل، وربما أصاب هذا بعض أجـزاء من الشعر أو فن الاقناع في الخطابة [57]، الذي يعيب أيضاً جانباً من بلاغـة الخطابـة (في نهاياتها غير الكاملة).

وبمناقشة ما قام به ابن سينا، فإننا نرى أن السولوجسموس (القياس) في الخطابة يتمثل بالعمود في الخطابة الفنية، وبالمقابل فإن حازمـاً قـد وظـف العمـود في الخطابـة لكلا الفنين: الخطابة والشعر.

ولذا فإن تطابق العمود والأعـوان مـع المتكلـم والسـامع مـن حيث أسـلوب الخطاب والعمل يقع تحت موضوع الحيل الفنية. كما أن ما أعاده ابـن سـينا في نظامـه

حول العمود والأعوان وكذلك الحيل الفنية يقع ضمن مجموعة واحدة.

وعلى الرغم من ذلك، فإن حازماً قد اقترب تماما في شرحه للحيل الفنية من عمل ابن سينا، وبخاصة حول موضوع المستمع والمتكلم، ولهذا فإن حازما قد اقترب جدا هنا من عمل ابن سينا، وكمثال على ذلك، ما جاء به المنظر الشمال افريقي (انظر أدناه ص117)، حيث لم يأت فقط بفقرة واحدة من الفيلسوف ابن سينا (انظر أعلاه ص74، كذلك انظر أعلاه ص91) بل قد تأثر بموضوع (انظر أدناه ص118) السامع تماما من ابن سينا في معظم عمله[58].

لقد فهم حازم في إطار الحيل الفنية في الخطابة هذا الموضوع من الأسس التي تناولها ابن سينا في كتابه الموسوم بـ"الخطابة". ولكن الاسهاب في كتابه الموسوم بـ"كتاب الشعر"كان حول الحيل اللفظية (إذ أن هذا المعنى المنبثق من الحيل ليس واضحاً فيما اذا كان هذا التعلق بالشعر فقط).

تماماً كما هو الحال عند الفيلسوف ابن سينا، فقد جاء المنظرون للشعر بتناول الصنعة، وكذلك التصنيع، والابداع المنبثق عن أشكال البديع المختلفة، وهذا كله يشكل مصدراً لموضوع الحيل اللفظية.

ومن خلال الدهشة التي يحدثها التعجيب عند ابن سينا، فقد تابع حازم القرطاجني هذا الموضوع، حيث كان تصور حازم له يقترب كثيراً من تصور ابن سينا[59]. ولهذا، فقد عبر حازم عن فهمه بما هو آت[60]": والقول المخيل قل ما يخلو من التعجيب، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن. والتعجيب في القول المخيل إلى أكثر ما يمكن. والتعجيب في القول المخيل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله كما كان ذلك في الدمية، ويكون من جهة كون الشيء المحاكي من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة".

إن المقارنة ما بين الفقرة الموجودة أعلاه عند ابن سينا (انظر ص80) وما بين ما جاء عند حازم بهذا الخصوص، يلاحظ المرء بأن ما فعله حازم هو سلاسة التعبير اللغوي وسهولة الصياغة فقط، وبالتالي لم يقدم جديداً بهذا الموضوع.

واستناداً إلى سبب الربط بين التخييل والتعجيب، فإن المرء يلاحظ الاحتراس والحذر عند حازم في التعبير عنهما، اذ حاول لاحقاً معاينة هذا الموضوع بحذر من خلال الانحراف عن مشروعه في هذا الاطار.

وعلى الرغم من ما جاء في مدخل كتاب الشعر لابن سينا و شروحه، فقد عمل حازم على تناول موضوع اللذة الجمالية. إن شرح ابن سينا قريب جداً من عمل أرسطو، كما أن المحاكاة بشكل عام متجسدة في اللذة الجمالية، والسلام، والأمان، وهي ليست كما شرحت في المدخل لابن سينا، وذلك ما جاء حول التعجيب بشكل خاص (انظر ص86). ولهذا حاول حازم الاقتراب شيئاً ما من عمل ابن سينا [61]. إن هذه النظرية عند حازم بهذا الخصوص، تؤكد كما جاء عند هاينرشس، بأن ثمة شكاً في امكانية أن يتوصل الأدب العربي إلى مثل هذا العمل الرائع حول الحياة الجمالية[62]. إن من الطبيعي أن لا يتمكن حازم من إدراك العلاقة بين الالتذاذ والتعجيب عند ابن سينا. لذا فإن كلا المصطلحين لا يمكن بسهولة ادراك مفهومهما، وثم ادراك البعد الجمالي الذي يربطهما، كما أنه لا يتوافر في الشعر العربي امكانية للاقتراب من هذين المصطلحين.

في شرح أحد المواضيع عند حازم [63]، يظهر تماماً العلاقة بين اللذة (هنا هزّ) والاندهاش (هنا ليس تعبيرا عملياً عن الفعل) الذي يظهر من خلال الانحراف المتولد عن فنون البديع، وكذلك من خلال الإبداع والخلق الذي يولد تصوراً لغوياً جيداً. فالاندهاش يقود إلى اللذة والمتعة بشكل قوي (لقد تجاوز حازم في الاقتباس الذي جاء به أعلاه حقيقة التعجيب بوصفه شكلا من أشكال التعبير اللغوي إلى مظهر فني آخر هو الغرابة) يقول : [64]

"وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الابداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها".

الهوامش

(1) Aristoteles : Poetik, ka.4

(2)ابـن سـينا الشـعر، ص168 سـطر 4-5 وكذلـك Heinrichs: Dichtung, p.159 وكذلك هامش 2 في المرجع نفسه .

(3)ابن سينا : الشعر، ص162، سطر 6

(4)انظر Heinrichs: Dichtung, p.159

(5)ابن سينا : الشعر،ص161 Heinrichs: Dichtung, p.159

(6)ابن سينا : الشعر، ص163. سطر 3-0

(7)(سطر 11) A.a.o.p.162

(8)A.a.o.p.16

(9)انظر ابن سينا : الخطابة،ص225.

(10)انظر تصحيح الجملة،ص72-0

(11)إن ترجمة هذه الفقرة تعود بالأساس إلى Gigons

(12)أرسطوطاليس : فن الشعر، ص139-140. 279- Tkatsch: Ubersetzung I, p.278-279 أعيد الأمر إلى الترجمة اللاتينية و Tkatsch

(13)انظر أعلاه ص28، هامش 3.

(14)ابن سينا : الشعر، ص195

(15)أخذت الترجمة هنا من Gigons

(16)أرسطوطاليس : فـن الشـعر، ص133-135. أعيـد الأمـر هنـا بخصـوص الترجمـة والشرح إلى Tkatsch. وأنا أختم الموضوع بعمله، ولكن ليس في كل المواضع

(17)ابن سينا : الشعر، ص193. أنا استخدم هنا مقولة من عمل عبد الرحمن بـدوي في المصدر نفسه، وهو موجـود في سلسـلة ابـن سـينا: الشـفاء (المنطـق، 9 الشعر، القاهرة 1386هـ/ 1966. وترجمة هذا الموضع يعود للمصدر نفسه، ص67.

(18) ابن سينا: الشعر، ص192 سطر 14-17.

(19) خصوصا اقفال ما جاء به أرسطو حول التغيير المألوف لاشتقاق الكلمـات وهـذا ما يقابله عند ابن سينا بالقلب مثال ذلك: الإنسان لا شيء بخصوص مـا يرغبه من قوانين... الخ.

(20)ابن سينا : الشعر، ص171-

(21)Gabrieli:Estetica,p.299

(22)المرجع نفسه Gabrieli

(23) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة 1/ 12.

(24)انظر الحكايات المتعددة الألـوان في كتـاب البديـع لابـن المعـتز، وكذلـك القائمة الطويلة المتعسفة عند أبي هلال العسكري في كتاب الصناعتين، ص266-0.

(25) انظر Heinrichs : Dichtung, p.69ff.

(26) الجاحظ :البيان والتبيين 1/ 75-0

(27)ابن سينا: الخطابة، ص199-202، خاصة ص200-202.

(28) إن قرار أرسطو الذي جاء في صفحة واحدة، وذلك كما اقتبسها ابن سينا تتضمن ما يأتي: (ثم ان معظم ذلك (ان السابقين على ارسطو في معالجة الخطابة) قـد تم تناوله ومعاينته، وهو ذكر بعض الأشياء وخارج اطار العمود"في الخطابـة) انظر ابن سينا: الخطابة، ص8 سطر 11-12.

(29) ابن سينا: الخطابة،ص8-9

(30)A.a.o.p.10

(31)Aristoteles: Rhetorik I , kap.2 (bes 1355 b, Zeile 35-1356 b, zeile26)

(32)كذلك هامش4 ، Grignaschi in Farabi : Didascalia, p.130-131.

(مقابل الفارابي : الخطابة، ص23 :Langhade in)

(33)انظر Grignaschi a.a.o. p.131

(34)ذكر الفارابي في كتابه الخطابة اثني عشر نوعا من فنون الإقناع هي: النهاية غير الكاملة و التمثيل. 2- أسلوب المتكلم 3- تأثير الأسف على المستمع 4- التشجيع، وإثارة المستمع 5- المبالغة 6- كتابة القوانين 7- دقة القول 8-التمني والخوف عند المتكلم (اعتراف تحت التعذيب) 9- احتمال واعتدال 10- أيمان 11- معالم الوجه (تعبير) وتلويح باليدين للمتكلم 12 - أسلوب الخطابة والصوت للمتكلم (فقط النهاية غير الكاملة للخطبة والتمثيل والأقاويل الخطابية الأول، وهذا يعتمد على المقنعات الخارجة عن الأقاويل، وهناك أقسام معينة لم تجيء عند الفارابي. وهذا الموضوع أعيده ثانية عند حازم من خلال قراءة لابن سينا.

(35)Farabi:Didascalia, p156 (4)

(36)A.a.o.p.163-165 (9)

(37) وكما أشار Grignash فإن بحث في فنون الاقناع ترجع مباشرة إلى أرسطو وكتابه الخطابة (Aristoteles:Rhetorik I, 15(1375b" إن القدماء"الذين تنتمي شهاداتهم للماضي (كلمات الشاعر، وكلام الناس المشاهدين) من خلال"المعاصرين"(تقرير شاهد عيان) قد تم تحديد أفعالهم انظر (هامش 3) Farabi: Didascalia, p.157

(38)إن الأمر محير بعض الشيء، إن هناك فنونا اقناعية مشابهة في نظام الفارابي. وحقا إن الاعداد للأشياء المماثلة (انظر أدناه) (المتكلم في نظام ابن سينا) انظر النقطة (II.1.b(B) وكذلك النقطة (II..2.a) (والموضوع نفسه، أعلاه ص(88) و من أجل التوضيح، لا بد من الإشارة إلى موضوع التعبير بملامح الوجه والشهادة، وأما في البند الثاني، فإنه يتناول الخطيب. وكمثال على ذلك، ما جاء عند الفارابي حول فنون الاقناع، والتي تعرف بأنها (الموافقة من خلال تعابير الوجه وذلك

من خلال الخطبة التي تثير الرعب). وفي البند الثاني تقريبا، فهناك مثال مسهب على ذلك. انظر كذلك أدناه ص90 هامش 30.

(39)Farabi: Didascalia, p.162(7)

(40)A.a.o.p. 177ff(17)

(41) هنا في النقطة (3b)، (كما هو بأدناه) فإن عمل الفارابي كان مجبرا وبخاصة في النظرية Theophrastische وTheophrast (توفي سنة 287 قبل الميلاد)، وهذه النظرية يعود تحديد معالمها الى أرسطو ونظام الاقناع عنده. إن الحديث التمثيلي ينقسم وفقا لذلك إلى قسمين، معاينة الصوت والحركة الجسدية، ثم تغيير ملامح الوجه والتلويح باليدين. انظر (Korll:Rhetorik,p.2071,15 Theophrast) كما أن الفارابي (وكذلك مصادره) قد قام بتقسيم الحدث التمثيلي عنده وفقا للفنون من حيث اعداد وسائل القراءة، وشملت الأقسام: معاينة الصوت، ومعاينة المعاني، وكذلك التعبير اللغوي (والتي لم تذكر عند أرسطو)،"استقلال الخطبة"، حركة الجسم (وهي موجودة عند أرسطو) ثم اسلوب المتكلم.

(42)وهناك أقسام أخرى لنظرية Theophrastische انظر هامش 41. والمثال على ذلك يعود للفارابي ثم عند ابن سينا لاحقا (انظر أعلاه ص87)، كما جاء المثال أخيرا عند حازم (انظر أدناه ص117-118 هامش 1) حرفيا انظر كذلك أعلاه ص90 هامش 5.

(43)Farabi: Didascalia ,p.176-181 (17-19)

(44)ابن سينا: الخطابة، ص197-. خصوصا ص 200-202.

(45)A.a.o.p202(تحت).

(46)انظر (أرسطو13) Kroll:Rhetorik, p.1059

(47)أرسطوطالس: الخطابة، ص4. سطر 11 ابن سينا: الخطابة، ص8 سطر 12.

(48)Aristoteles: Rhetorik I ,kap.1(1354 a zeile15)

(49) إن الترجمة العربية لكتاب الخطابة لم تكن مباشرة من خلال الأصل اليوناني لكتاب الخطابة لأرسطو، بل إنها كانت ملخصا عن المؤلف السرياني. انظر أرسطوطاليس : الخطابة، صX ترجمة عبد الرحمن بدوي(مدخل المترجم).

(50)لقد استخدم ابن سينا نسخة مترجمة أخرى لكتاب الخطابة. انظر عبد الرحمن بدوي، المدخل a.a.o

(51)Aristoteles: Rhetorik I , kap. 1 (1354a, zeile 15-16)

(52)A.a.o(1354b, zeile 23) وأما الترجمة العربية،ص17 سطر 6

(53)Aristoteles: Rhetorik I kap.2(1355b zeile 38) وأما الترجمة العربية، ص19 سطر 20 وفي الترجمة العربية، ص22 سطر 2.

(53)Aristoteles: Rhetorik I , kap. 1 (1356a, zeile 1-2) وأما في الترجمة العربية ص02 سطر 1. إنه تصريح هام بالنسبة لابن سينا من خلال اللغة العربية (وربما أخيرا من خلال السريانية) الترجمة تأتي في موضع معين انظر الأصل اليوناني ثم الترجمة العربية:فأما التصديقات التي نحتال لها بالكلام...".

(54)ابن سينا : الشعر،ص 163.

(55)ابن سينا: الخطابة، ص 201-0

(56)ان كلا المفكرين يشيران إلى أن الخطابة تستخدم وسائل شعرية (تصورات خطابية)، وكذلك الشعر يستخدم وسائل خطابية ولذا يظهر حازم في عمله مدى حاجة كلا الفنيين بعضهما بعضا من حيث استخدام الوسائل الفنية المشتركة.(ابن سينا : الخطابة، ص204 أعلاه وحازم: المنهاج،ص102 أدناه).

(57)حازم: المنهاج، ص93 الترجمة عند - Heinrichs:Dichtung, p.214 انظر كذلك Heinrichs: a.a.o.p160-161"إن أصل المصطلح الرئيسي التخييل فإنه يقع عند حازم ضمن علاقة متعصبة في إطار اللغة باتجاه الحقيقة. إن الشيء، وهو طرح السؤال لماذا كان الكلام، إن الإجابة تكون من خلال التخييل".

(58)ابن سينا: الخطابة،ص11 سطر 10."من هو الذي أحب ثم تعجب، ثم مال إلى الخطيب

المفضل والمحبوب، ذلك الخطيب الذي يحدث الاندهاش والتصديق بشكل كبير".

(59)هنا أستطيع الاشارة إلى Heinrichs:Dichtung, p.160 إن حازماً قد تابع ابن سـينا والتي أخذتها من هارينرشس.

(60)حازم : المنهاج، ص127: الترجمة مأخوذة من Heinrichs:Dichtung, p.259

(61)حازم : المنهاج،ص116-0 والترجمة موجودة عند Heinrichs:Dichtung, p.244 ff وقد اقتبس حازم هذا مـن ابـن سـينا بشـكل مسـهب. انظـر المنـهاج، ص117. والترجمة لهذا الاقتباس عند Heinrichs:Dichtung, p.246

(62)Heinrichs:Dichtung, p.170

(63)حازم : المنهاج، ص121. الترجمة من Heinrichs:Dichtung, p.251

(64)الترجمة مأخوذة من هاينرشس مع بعض التغيير: Heinrichs, a.a.o.

الترجمة

" الفصل المترجم من كتاب منهاج البلغاء " للقرطاجني " المعلم الثاني"

الترجمة

الفصل المترجم من كتاب منهاج البلغاء للقرطاجني (المعلم الثاني) (*)

- المنهج الثاني في الابانة عن طرق الشعر من حيث تنقسم إلى فنون الأغراض، وما تعتبر به أحوال الشعر في جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها.

ا- معلم دال على طرق العلم بما ينقسم اليه الشعر بحسب ما قصد به من الأغراض.

اختلف الناس في قسمة الشعر. فقسمه بعض من [1] تكلم في ذلك إلى ستة أقسام: مدح وهجاء ونسيب ورثاء ووصف وتشبيه.

وقال بعضهم [2]: الصحيح أن تكون أقسامه خمسة لأن التشبيه راجع إلى معنى الوصف. وممكن أيضاً أن يقول قائل[3] : إن قسم الوصف أيضاً داخل في قسم الحمد أو قسم الذم، وإن كان جاعل الوصف قسما إنما يعني الأوصاف التي ليس بالإنسان حاجة إلى حمد موصوفاتها ولا إلى ذمها ولا هي أيضاً يصل إليها من ذلك شيء، وإنما القصد بوصفها سبر الخواطر ورياضتها. وقد يكون الباعث على ذلك اعتبار أو استغراب [4]

وقال بعضهم [5]: أركان الشعر أربعة : الرغبة والرهبة والطرب والغضب". وقال بعضهم[6]: " الشعر كله في الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرهبة ".

وهذه التقسيمات كلها غير صحيحة لكون كل تقسيم منها لا يخلو من أن يكون فيه نقص أو تداخل [7] وأنا أذكر الوجه الصحيح والمأخذ المستقيم في القسمة التي لا نقص فيها ولا تداخل.

---

* هذا الفصل مترجم من كتب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981، ص336- 353، ص11- 13.

1- **إضاءة:** فأما طريق معرفة القسمة الصحيحة التي للشعر من جهة أغراضه[8] فهو أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر، وكانت الأشياء التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يطلب يسمى ظفرا، وفوته في مظنة الحصول يسمى إخفاقا، وكان حصول ما من شأنه أن يُهرب أذاة أو رزءاً وكفايته، في مظنة الحصول تسمى نجاة، سمي القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسياً، وإن قصد تحسرها تأسفا، وسمي القول في الرزء إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعا. فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي على ذلك بالذكر الجميل[9]. وسمي ذلك مديحا، وإن كان الضار على يدي قاصد. لذلك فأدى ذلك إلى ذكر قبيح سمّي ذلك هجاء، وإذا كان الرزء بفقد شيء فندب ذلك الشيء سمي ذلك رثاء.

2- **تنوير:** ولما كانت المنافع كأنها تنقسم إلى ما يكون بالنسبة والملاءمة مثل ما يوجد من مناسبة بعض الصور لبعض النفوس فيحصل لها بمشاهدة تلك الصور المناسبة لها نعيم وابتهاج- وذلك الابتهاج نوع من المنافع لتلك النفس [10] وإلى ما يكون بالفعل والاعتماد مثل ما يعتمده الإنسان من إسعاف آخر بطلبته فيكون في إسعافه بها منفعة له، وإلى ما يكون منفعة بالقوة والمال أو بتشفي النفس فقط مثل ما تحل مضرة بعدو إنسان فتنفع ذلك الإنسان بأن تضعفه له وتقويه على مقاومته والانتصاف منه، وربما لم ينتفع من ذلك إلا بسرور التشفي فقط، وكانت المضار أيضاً تنقسم إلى أضداد ما ذكرته اقتضى ذلك انقسام الذكر الجميل إلى ما يتعلق من المنافع بالأشياء المناسبة لهوى النفس وسمي ذلك نسيبا[11]، وإلى ما يتعلق بالأشياء المتداعية رضى النفس وسمي ذلك كما تقدم مديحا، وكان ما يتعلق من الذكر القبيح بالأشياء المنافرة لهوى النفس والأشياء المباعدة عن رضاها كلاهما داخل تحت قسمة واحدة وهي الهجاء.

3- **إضاءة :** فالطرق قد تختلف بحسب اختلاف المنافع وكذلك بحسب اقتران الأحوال التي للقائلين والمقول فيهم، مثل أن يقترن في القول وصف حال/ مرتاح بحال مرتاح له أو حال مكترث بحال مكترث له، فتختلف الطرق أيضاً بحسب اختلاف ذلك. الا ترى أن الميزة بين المديح والنسيب إذا لم يتعرض المشبب لوصف حالة إنما هو بأن النسيب يكون بأوصاف مناسبة لهوى النفس ويكون مع ذلك مقترنا به وصف حال توجع المشبب في كثير من الأمر، والمديح يكون بأفعال شريفة دالة على كمال الإنسان مستدعية لرضى النفوس من غير أن يقرن بذلك من صفة حال القائل ما اقترن بالتشبيب. والفرق بين النسيب المقترن به وصف حال توجع القائل ورثاء النساء المقترن به حال توجعه أيضاً أن النسيب بموجودة والرثاء لمفقود[12] فهذه أيضاً من الجهات التي تختلف الطرق بها.

4- **تنوير:** ولما كان ما يهرب منه قد يقع ممن يحتمل منه ذلك ولو أدنى احتمال - فلا يؤاخذ به جملة أو لا يؤاخذ به كبير مؤاخذة، ومنهم من يؤاخذ به اشد المؤاخذة - سمي ما يتعلق من القول بذلك بحسب طبقات من يقع ذلك منهم ونسبتهم إلى القائل معاتبة وتعديدا وتوبيخا وتقريعا[13]. فإن صدر ما يكون منه الهرب من القائل إلى المخاطب ثم أعفاه منه وتعلق القول بذلك سمي إعتابا. فإذن تنقسم الأقوال فيما حصل مما شأنه أن يطلب أو يهرب عنه إلى تهان وما معها، وتعاز وما معها، ومدائح وما معها، وأهاج وما معها.

5- **إضاءة:** ولا يخلو الشيء الحاصل مما شأنه (أن) يطلب أو يهرب عنه من أن يكون ذو العناية به واحدا - كان القائل أو غيره - ويكون هو حاكيا ذلك عنه، أو يكون قد عني به متنازعان في استجلابه أو مدافعته - كان القائل أحد المتنازعين أو لم يكن [14] غير أنه يحكي حالهما أو يكون حاكما بينهما، فيكون الكلام على هذا إما اقتصاصا وإما مشاجرة وإما فصلا في مشاجرة، وقد تكون المشاجرة والفصل فيها متعلقين بما يستقبل[15].

6- **تنوير:** فأما الأمر التي لم تحصل مما شأنه أن يطلب أو يهرب عنه فلا يخلو من أن يكون المتكلم هو الطالب لها أو الهارب منها من تلقاء السامع، أو يكون السامع

هو الطالب لها أو الهارب عنها من تلقاء المتكلم. فما كان من المتكلم إلى السامع مما شأنه أن يطلب يسمى إذا لم يعلم رأيه فيه غرضا[16]، وما كان من تلقاء السامع إلى المتكلم وكان طلبا جزما سمي اقتضاء، فإن كان بتلطف سمي استعطافا، وإن كان يرى أنه قد جاوز الوقت الذي كان يجب فيه سمي استبطاء، فإن كان مما شأنه أن يهرب منه وأنذر به المتكلم من تلقاء نفسه أو من غيره سمي ذلك ايعادا وتهديدا وإنذارا وتخويفا ونحو ذلك. فإن خافه من تلقاء السامع وستدفعه إياه سمي ذلك استعفاء أو استقالة أو ترضيا أو نحو ذلك.

فقد حصل بهذا الاعتبار إذن أقاويل [17] عرضيات وترهيبات وتخويفات واستدفاعيات ومنها الإطماعيات أيضاً ومقابلتها وهو ما أطمع القائل فيه أو أيأس منه.

7- **إضاءة:** وقد يكون الشيء المطلوب أو المهروب منه أحد شيئين فيشتكل على القائل أو السامع فيما يجب أن يطلب وأيهما يجب أن يهرب منه، أو يشتكل الطريق الهادي إلى ذلك فيسير القائل على غيره بالواجب طلبه من ذلك أو يستشير غيره فيكون الكلام على هذا إشارة أو استشارة [18]. وقد يستشير أيضاً في الفضل [19] بين المتنازعين[20] فينقسم القول على هذا إلى قصص ومشاجرة وحكم وإشارة واستشارة وغرض واقتضاء وكفاية واستكفاء وترغيب وترهيب وإطماع وإياس. وفي كل نحو من هذه المقاصد يطلب ما يجلب سرورا أو حمدا أو يهرب مما يجتلب حزنا أو ذما[21].

فقد تبين أن أمهات الطرق الشعرية أربع، وهي التهاني وما معها، والتعازي وما معها، والمدائح وما معها، / والأهاجي وما معها، وأن كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما الباعث عليه الاكتراث، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا.

ب- معرف دال على طرق المعرفة بما يوجد لبعض الخواطر من قوة على التشبه فيما لا يجري على السجية - من تلك الأغراض - بما يجري على السجية من ذلك.

1- **إضاءة:** اعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن والغرض الذي القول

فيه، مرتاح للجهة والمنحى الذي وجه إليه كلامه لإقباله بكليته على ما يقوله وتوفير نشاط الخاطر وحدته بالانصباب معه في شعبه والميل معه حيث مال به هواه [22]. ولهذا كان أفضل النسيب ما صدر عن سجية نفس شجية وقريحة قريحة. وكذلك الإخوانيات والمراثي وما جرى هذا المجرى.

2- **تنوير:** وقد توجد لبعض النفوس قوة تتشبه بها في ما جرت فيه من نسيب وغير ذلك على غير السجية بما جرى فيه على السجية من ذلك، فلا تكان تفرق بينهما النفوس ولا يماز المطبوع فيها من التطبع. فإذا اتفق مع هذا حسن النظم تناصر الحسن في النظام والمنحى واعتم فلم يكن فيه مقدح.

3- **إضاءة:** وأعلم أن المنحى الشعري نسيبا كان أو مدحا أو غير ذلك فإن نسبة الكلام المقول فيه اليه نسبة القلادة إلى الجيد، لأن الألفاظ والمعاني كاللآلي، والوزن كالسلك، والمنحى الذي هو مناط الكلام وبه اعتلاقه كالجيد له [23] فكما أن الحلي يزداد حسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنما يظهر حسنه في المنحى الحسن. فلذلك وجب أن يكون من له قوة التشبه المذكورة أكمل في هذه الصناعة ممن ليست له تلك القوة.

4- **تنوير:** وكل من قويت فيه هذه القوة فلا يبعد عليه أن يلتفت إلى بعض مناحي شكاة الهوى في / أشعارهم الجارين على سجاياهم مما لطف أسلوبه وظرف منزعه، وإن وقع ما كان بهذا الوصف تفاريق في تلك الأشعار، فيحضر ما كان بهذا الوصف في خاطره، ويسلط الفكر والتصور على استبانة الطرق التي من أجلها حسن الكلام في منحاه وأسلوبه ومنزعه. فإذا استبان تلك الطرق على ما بها من الخفاء على كثير من الأفكار استظهر بالقوة التشبيه على انتهاج مثل تلك الطرق في كلامه، ونصب ما قام بخاطره من تصورها تمثالا يصوغ كلامه بحسبه ومنوالا ينسج نظامه عليه، جاء كأنه هو.

5- **إضاءة:** وربما اقتفى من له هذه القوة في منحى كلامه وأسلوبه ومنزعه آثار شعراء لم يتواطأوا في مجموع ذلك، لكن حسن منحى كلام هذا ولطف أسلوب كلام ومنزع كلام الآخر، فأخذ هو من كل واحد منهم ما اختص به وبنى على مجموع

ذلك كلامه، وما أجدر أبا الحسن مهيارا الدليمي بأن تكون هذه صفته.

6- **تنوير:** وهذه القوة تتفاوت في الشعراء فمنهم من لـه قـوة علـى التشبه في جميع كلامه أو أكثره، ومنهم من لا ينسحب تأثير تلـك القـوة علـى جميـع كلامـه ولا أكثره بل يكون ذلك في بعضه على سبيل الإلماع والندور أو فوق ذلك قليلاً.

7- **إضاءة:** فأما من ينسحب تأثير تلك القوة على جميع كلامه أو أكثره فهم الذين لا تحتاج فيهم تلك القوة إلى معاونة من أمر خارج عن الذهن[24] من الأمور الباعثة على قول الشعر، لتوفير تلك القوة فيهم على كل حال. ومن أيمة هذا الصنـف : الشريف ومهيار وابن خفاجة.

وأما من لا ينسحب تأثير تلك القوة التشبيهية إلا على الأقل مـن كلامـه فـهم الذين تحتاج تلك القوة فيهم إلى معاونة بالأمور الباعثة على قول الشعر[25] فقد توجد تلك البواعث وقد لا توجد، وقد تتوفر في / وقت وقد تقل في وقت.

8- **تنوير:** وأعلم أن هذه القوة لا تدرك بحرص ولا تنال بجهد بل قد يمنعها الحريص ويمنحها غير الحريص. واعتبر ذلك بجرير والفرزدق[26] فـإن جريـرا علـى عفتـه، نسيبه في غاية الرقـة وحسـن الأسـلوب، والفـرزدق علـى عـهره وشـدة ولوعـه بالنساء، نسيبه في نهاية الجفاء وقبح الأسلوب، مع حرصه على أن يرقـه ويحسـن أسلوبه- وحسده لجرير حيث أنشد له فصولا من نسيب منها[27].

متـى كـان الخيـام بـذي طلـوح   سقيـت الغيـث أيتـها الخيـام

فقال : " قاتله الله ما كان أحوجني مع فسقي إلى رقة شعره وما كان أحوجه مع عفته إلى خشونة شعري !". وكان الفرزدق [28] قد أجل عاما في أن يصنع بيتا رقيقا في النسيب، فقال بعد حول[29]:

يـا أخـت ناجيـة بـن مـرة إنـني   أخشى عليك بني إن طلبوا دمي

فغلبه بعد هذه المطاولة طبعه واعتاص عليه ما ليس في قوته.

9- **إضاءة:** وقد تحصل بحفظ الكثير مما حسن منحاه وأسـلوبه ومنزعـه، وريِّ الذكر من ذلك، وتعليل النفس به أبدا، ومطارحتها القول على نحو من ذلك، والـترامي

بالخاطر أبدا إلى جهات من المعارضة لذلك، دربة يوصل بها أيضاً إلى التشبه، ولا سيما إذا تفهم ما قتله في الوجوه التي بها تحسين الأساليب والمنازع. فكانت تلك الوجوه متحصلة في ذهنه، فهذه بعض منافع القول في الأساليب والمنازع. لكن من لم يتوصل إلى التشبه إلا بالدربة من غير أن تكون له القوة التي ذكرت فربما وقع له ما يعده ذو القوة البصير بطرق النقد متكلفا[30] أو فاترا، وإن خفي ذلك على أكثر الناس.

ج- معلم دال على طرق العلم بما ينقسم إليه / الشعر بحسب اختلافات انحاء التخاطب.

لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وإزاحة المضار وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخطاب، أو الاستفادة منه. إما بأن يلقي إليه لفظا يدل المخاطب إما على تأدية شيء من المتكلم إليه بالفعل أو تأدية معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول، وإما بأن يلقي اليه لفظا يدله على اقتضاء شيء منه إلى المتكلم بالفعل أو اقتضاء معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول، وكان الشيء المؤدى بالقول لا يخلو من أن يكون بينا فيقتصر به على الاقتصاص أو يكون مشتكلا فيؤدي على جهات التفصيل والبيان والاستدلال عليه والاحتجاج له.

فكلام المتكلم فيما يؤديه قسمان : قسم يقع فيه الاستدلال وقسم الاستدلال فيه[31]. وكلامه فيما يقتضيه من المخاطب قسم واحد في أكثر الأمر، لأن الإجابة بالاستدلال أو عدمها في ذلك للمخاطب. وليس ذلك من كلام المتكلم إلا أن يحكي ما دار بينه وبين مخاطبه، فيكون ذلك كالتركيب من القسمين، وليس به على الحقيقة لكون ذلك ليس من كلام واحد.

1- إضاءة: ولا يخلو في ما حكاه من ذلك أن يكون مسلما أو محاجا. فإن كان مسلما فهو الذي أشرنا إليه، وإن كان محاجا كان ذلك من باب المشاجرة، وهو متركب من تأدية المخاطب نقيض ما أداه المتكلم، والمتكلم نقيض ما أداه المخاطب[32]،

كما أن باب الإشارة أيضاً مركب من تأدية واقتضاء، لأن المتكلم يؤدي إلى المخاطب رأيه ويقتضي قبوله.

2- تنوير: وجملة ما ما ينقسم إليه الكلام من جهة ما يقع فيه من تأدية واقتضاء باعتبار البساطة فيهما والتركيب [33]/ ستة أقسام:

1- تأدية خاصة.

2- او اقتضاء خاصة

3- أو تأدية واقتضاء معا

4- وتأديتان من المتكلم والمخاطب.

5- أو اقتضاءان منهما: فكان هذا يكون على جهة من الحيدة بأن يقتضي المتكلم من المخاطب شيئا فيقتضي المخاطب من المتكلم شيئا آخر قبل أن يؤدي إلى المتكلم ما اقتضاه.

6- أو يكون مركبا من اقتضاء المتكلم من المخاطب مع كلامه، أو حكى كلامهما معا غيرهما، وجد الكلام ينقسم على هذا الاعتبار بحسب البساطة والتركيب ستة أقسام.

د- معرف دال على طرق المعرفة بما ينقسم اليه الشعر بحسب إيقاع الحيل الشعرية فيه.

والأقاويل الشعرية أيضاً تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له. والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصناعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها.

1- إضاءة: وتفصيل هذه الجملة أن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا عنه بإبداع الصنعة

في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته [34] لما وضع بإزائه وبإظهار القائل من المبالغة في تشكيه/ أو تظلمه أو غير ذلك وإشراب الكآبة والروعة وغير ذلك كلامه ما يوهم أنه صادق. فيكون ذلك بمنزلة الحال فيمن أدعى أن عدوا وراءه وهو مع ذلك سليب ممتقع اللون، فإن النفوس تميل إلى تصديقه وتقنعها دعواه [35]، أو بأن يحتال في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه وتقريظه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الانفعال لذلك الشيء المقصود بالكلام ومدحه إياه بأن تلك عادته وأنها من أفضل العادات [36].

2- **تنوير:** وقد تعضد هذه الأشياء باستدلالات خطبية محضة [37] أو موجود فيها شروط الشعر والخطابة معا بكون المحاكاة توجد فيها مع الاقناع [38]، وما كان بهذه الصفة فهو أفضل موقعا في الشعر، والصنف الآخر أيضاً قد يقع في الشعر ولا يقدح ذلك فيه لأن صناعة الشعر لها أن تستعمل شيئا من الإقناع كما أن صناعة الخطابة لها أن تستعمل شيئا يسيرا من التخيلات [39].

3- **إضاءة:** وإذا قد تبين أن الكلام يهيأ للقبول من جهة ما يرجع إليه وما يرجع إلى القائل وما يرجع إلى المقول فيه والمقول له فواجب أن يعلم أن للكلام في كل مأخذ من تلك المآخذ التي بها تغتر النفوس لقبوله هيآت من جهة ما يلحقه من العبارات وما يتكرر فيه من المسموعات الدالة على مأخذ مأخذ من ذلك. فربما أدى الإطراد على نحو من ذلك إلى تكرار يستثقل ويزول به طيب الكلام. وأنا أنبه على ما يكثر في مأخذ مأخذ من ذلك.

4- **تنوير:** فأما المأخذ الذي من جهة الحيلة الراجعة إلى القائل فمن شأنه أن تقع معه الكلم المستندة إلى ضميري المتكلم كثيرا. فأما ما يرجع إلى السامع من ذلك فكثيرا ما تقع فيها الصيغ الأمرية وما بإزائها وبالجملة تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على المخاطبة. فأما ما يرجع إلى المقول به فكثيرا ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات، وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة. وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضاً يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه وتارة

يجعله كافا أو تاء فيجعل نفسه مخاطبا وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض.

5- **إضاءة:** وكذلك لا ينبغي أن يستمر في كلام طويل على وصف حالة ساذجة بل التركيب في الأحوال واقتران بعضها ببعض مما يجب أن يعتمد، مثل اقتران وصف حالة المحب بوصف حالة المحبوب، فإن الترامي بالكلام الى أنحاء شتّى في جهة جهة وتركيب تركيب وصيغة صيغة وضرب بعضه ببعض على الهيئات الملائمة في كل مذهب يذهب فيه ونحو ينحني به ألذّ وأطيب من الجمود به على حالة واحدة في كل نحو من أنحاء الكلام.

6- **تنوير:** وبحسب الميل به إلى نحو نحو من جميع ما ذكرناه من أنحاء الأقاويل الشعرية وما توجه إليه وتجري عليه من الجهات والمجاري التي اشرت إليها اختلفت طرق الناس في الشعر، ووجد لكل شعر ذوق يخصه وسمة يمتاز بها من غيره. فتباينت طرق الناس وأساليبهم ومنازعهم ومآخذهم في جميع ذلك، لأن طرق التركيب في جميع ذلك لا تنحصر،فلذلك ينبغي أن يقتصر من قسمة الشعر على أربعة الأقسام التي ذكرنا. وأما من قسمه إلى مديح ونسيب وهجاء ورثاء فإنما قسمه بحسب الأهم فالأهم والأوقع فالأوقع من الأغراض التي هي أصول بأنفاسها أو فروع عن غيرها، لأن وقوع الأقاويل الشعرية في هذه الأغراض أكثر من وقوعها في / غيرها.

7- **إضاءة:** ولما كان الأكبر وقوعا من أغراض الشعر(.........) (مقاصدهم أشد كان من تلك الأغراض ما يكثر وقوعه وما يقل وما يتوسط. فأما ما كثر وقوعه فكالنسيب والمديح والرثاء (وأما ما قل فكالمنافرات ومشا) جرات الأعداء ومفاخرتهم ومهاجاتهم، على أن بعضهم قد يكثر من هذا، وأما ما توسط فكالمعاتبات والاستعطافات والاستعذارات.

هـ- معلم دال على طرق العلم بما يجب اعتماده في كل غرض من أغراض الشعر المتقدم تقسيمه إليها.

قد أشرنا إلى كيفية انقسام الشعر بحسب البساطة والتركيب[40]، ولم يمكن استقصاء أنواع التركيب إذ لا جدوى لذلك. ،إنما الواجب أن يعرف الإنسان طرق التركيب، وأن يعرف أمهات تلك الطرق[42]، ويعرف جميع ما يجب في ذلك بالنظر إلى بساطته أو إلى تركيبه ولما هو متركب منه، فيجري كلا على ما يجب فيه ويعتبر فيه ما يليق به.

1- **إضاءة:** فمما يجب تأصيله في هذا المعلم إعطاء قانون فيما يحسن وما يقبح من الجميع بين كل غرضين متضادين من هذه الأغراض[42]، ويقبح من ذلك أن يكون الغرضان المتضادان كالحمد والذم أو الإبكاء والإطراب قد جمع بين أحدهما والآخر من جهة واحدة ونيطا بمحل واحد وكان ظاهرهما وباطنهما متساويين في التناقض، مثل أن يحمد الإنسان شياء ويذمه من جهة واحدة ويكون ظاهر الكلام يعطي الحمد والذم معا، وكذلك باطنه.

2- **تنوير:** وأما ما يسوغ ويحسن في كثير من المواضع فأن يكون المقصدان غير منصرفين إلى محل واحد أو غير منبعثين من محل واحد.

3- **إضاءة:** وأما ما يحسن من ذلك ويعد بديعا فأن يكون أحد المتضادين يقصد به في الباطن غير ما / يقصد به في الظاهر، فيكون في الحقيقة موافقا لمضاده فيما يدل عليه على جهة من المجاز والتأويل، وذلك نحو قول النابغة[43]:

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قراع الكتائب

فجمع بين الحمد وما يوهم أنه ذم، وهو في الحقيقة مدح.

ونقيضه قول ابن الرومي[44]

خير ما فيهم، ولا خيرَ فيهم، إنهم غير آثمي المغتاب

فجمع بين الذم وما أوهم قبل استيفاء العبارة بصفته أنه حمد وهو في الحقيقة من أكبر الذم.

4- **تنوير:** وأنا أشير إلى بعض ما يجب اعتماده في ما يكثر استعماله من أغراض الشعر وتتعاوره القرائح من فنون الطرق الشعرية البسيطة والمركبة [45]، وأذكر في غرض من ذلك طرفا يستدل به على ما سواه.

فمن ذلك طريقة المدح، ويجب فيها السمو بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف، وإعطاء كل حقه من ذلك [46]، ويجب أن يتوسط في مقادير الأمداح[47] التي لا يحتاج فيها إلى إطالة في وصف فتح وما يجري مجرى ذلك مما قد تحتمل الإطالة فيه، فإن الإطالة مدعاة إلى السآمة والضجر[48]، وخصوصا إذا كان الممدوح من غلبة نعيم الدنيا عليه بحيث يقل احتماله لذلك ويتأذى به، ويجب الا يمدح رجل إلا بالأوصاف التي تليق به [49]، ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانية جزلة مذهوبا بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متينا، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة [50].

5- **إضاءة:** وأما النسيب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ حسن السبك حلو المعاني لطيف المنازع سهلا غير متواعر[51]، وينبغي أن يكون مقدار التغزل قبل المدح قصدا لا قصيرا مخلا ولا طويلا مملا[52]

6- **تنوير:** وأما الرثاء فيجب أن / يكون شاجي الأقاويل مبكي المعاني مثيرا للتباريح[53]، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة في وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد ولا يصدر بنسب لأنه مناقض لغرض الرثاء[54]، وإن كان هذا قد وقع للقدماء نحو قصيدة دريد[55] يرثي أخاه التي أولها[56]:

أرث جديد الوصل من أم معبد

وقصيدة النابغة يرثي بعض آل جفنه [57] :

دعاك الهوى واستجهلتك المنازل

وقصيدة عدي بن زيد يرثي ولده علقمة [58] :

أعرفت أمس من لميس طلل

7- **إضاءة:** فأما الفخر فجار مجرى المديح ولا يكاد يكون بينهما فرق إلا أن الافتخار

مدح يعيده المتكلم على نفسه أو قبيله[59]، وأن المادح يجوز له أن يصف ممدوحه بالحسن والجمال ولا يسوغ للمفتخر أن يصف نفسه بذلك[60].

8- **تنوير:** فأما طرق الاعتذار والمعاتبات والاستعطافات وما جرى مجراها فملاك الأمر فيها التلطف والانثلاج إلى كل معتذر إليه أو معاتب أو مستعطف من الطريق الذي يعلم من سجيته أو يقدر تأثره لذلك[61].

9- **إضاءة:** وطريق الهجاء أيضاً يقصد فيه ما يعلم أو يقدر أن المهجو يجزع من ذكره ويتألم من سمعه مما له به علقة.

10- **تنوير:** فأما طرق التهاني[62] فيجب أن تعتمد فيها المعاني السارة والأوصاف المستطابة، وأن يستكثر فيها من التيمن للمهنإ، وأن يؤتى في ذلك بما يقع وفقه، ويتحذر من الإلمام بما يمكن أن يقع منه في نفس المهنى شيء، ويجتنب ذكر ما في مسعه تنغص له. ويحسن في التهاني أن تستفتح بقول يدل على غرض التهنئة، فإن موقع ذلك حسن من النفوس.

فهذه إشارة إلى بعض ما يجب في الطرق الشعرية اكتفينا بها عن بسط الكلام في ذلك، إذ لا يخفى / على من له أدنى نظر في هذه الصناعة أن ذلك محوج إلى إطالة كثيرة، وكل ما أدى إلى ذلك فإنما أشرنا إليه بقوانين كلية، يعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معروفة بكيفية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض، إذا كان المتنقل إليه مما يشتمل عليه المنتقل منه، أو كانا مشتركين في علة الحكم، أو كانا متماثلين أو متناسبين أو متشابهين. فإنه يحكم للشيء بمثل حكم مماثلة، وبمناسب حكم مناسبة، وبمشابه حكم مشابهه، وكذلك بمضاد حكم مضادة. فعلى هذه الأنحاء يجب أن تكون نقلة الناظر في هذه الصناعة مما ذكرناه إلى ما لم نذكره، وبالله التوفيق.

ملحق*

المنهج الثاني في الإبانة عن طرق اجتلاب المعاني وكيفيات التئامها وبناء بعضها على بعض، وما تعتبر به أحوالها في جميع ذلك، من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها.

أ- معلم دال على طرق العلم باقتباس المعاني وكيفية اجتلابها وتأليف بعضها إلى بعض.

يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذقَ بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. فالأمر قد (يبسط) النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف[63] وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع. وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار[64]. وإذا ارتيح للأمر من جهة واكترث له من جهة على نحو ما / (.................) جرى مجرى ذلك كانت أقوالاً شاجية[65].

1- **إضاءة:** والارتياح للأمر السار إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أرضى فحرك إلى المدح والارتماض للأمر الضار إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أغضب فحرك إلى الذم. وتحرك الأمور غير المقصود أيضاً، من جهة ما تناسب النفس وتسرها ومن جهة ما تنافرها وتضرها، إلى نزاع إليها أو نزوع عنها وحمد وذم أيضاً. وإذا كان

* هذا الملحق هو ترجمة للصفحات من 11-13 من كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، ط2 بيروت 1981م.

الارتياح لسار مستقبل فهو رجاء. وإذا كان الارتماض لضار مستقبل كانت تلك رهبة. وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء كان يؤمل، فإن نحي في ذلك منحى[66] التصبر والتجمل، سمي تأسيا أو تسليا، وإن نحي به منحى الجزع والاكتراث سمي تأسفا أو تندما. ويسمى استدفاع المخوف المستقبل استلطافا. وإذا استدفع المتكلم ذلك فأسعف به وضمن وصف الحال في ذلك كلاما سمي اعتابا. والتعزيز على الأمر المرتمض منه والملامة فيه تسمى معاتبة. فإن كان الارتياح لأمر شأنه أن يسر محضره إلا أنه يكون بعيدا من المتكلم، من جهة زمان ماض أو مستقبل أو مكان أو إمكان، حرك ذلك إلى الاستراحة لذكره والتشوف إليه، فتكون الأقوال في الأشياء التي علقتها بأغراض النفوس على هذا النحو متنوعة إلى فنون كثيرة نحو التشوقيات والإخوانيات وما وما جرى مجرى ذلك.

2- **تنوير:** فقد تبين بهذا أن أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع. فأما الأجناس الأول فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما نحو إشراب وارتياح الاكتراث أو إشراب الاكتراث الارتياح، وهي الطرق الشاجية. والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي : الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء. والأنواع الأخر التي تحت تلك الأنواع هي : المدح والنسيب والرثاء / (.........................): والتذكرات وأنواع المشاجرات وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية. وسيأتي تفصيل هذه الجملة في موضعها في القسم الرابع. إن شاء الله.

3- **إضاءة :** فمعاني الشعر، على هذا التقسيم، ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول أو إلى وصف أحوال المتحركين لها أو إلى وصف أحوال المحركين والمحركين معا.وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين.

4- **تنوير:** ولا يخلو الشيء في جميع تلك الأحوال من أن ينسب إلى الشيء بإيجابه له أو تزال نسبته إليه بسلبه عنه أو ينسب إليه لا على جهة إيجاب ولا سلب ولكن على جهة الاحتمال والإمكان. وكل ذلك لا تخلو أن تكون النسبة الوجوبية أو السلبية أو المترددة بين الإيجاب والسلب فيه من أن تكون راجعة إلى ما يرجع إلى

الشيء ويخصه في ذاته أو يكون غير راجع إلى ما يخصه في ذاته بل لأمر عرض له من غيره أو لما تدركه منه القوى الحسية أو التصورية أو بحسب نسبته إلى شيء تأخر في زمان أو مكان أو بحسب موقعه من اعتقاد ما أو بحسب ما يجعل شرطه فيه أو بحسب مقايسته بشيء آخر أو بحسب الفرض.

5- **إضاءة:** والمتصرف في هذه المعاني لا يخلو من أن يكون مثبتا لشيء ببعض تلك الاعتبارات أو مبطلا أو مسويا بين شيئين او مباينا بينهما أو مرحجا او متشككا، ولا يخلو من أن يكون معمما أو خاصا حاصرا أو غير حاصر آخذا للشيء بجملته أو محاشيا بعضه. وللعبارة عن جميع ذلك أدوات وضعت للاختصار. وقد يعبر عن جميع ذلك بغير تلك الأدوات. فهذه وأشباهها من المعاني، التي تدل على مقاصد المتكلم واعتقاداته وأحكامه في التصورات والتصديقات المتعلقات بغرضه، معان ثوان ينوطها بمعاني كلامه لتبين فيها احكاما وشروطا.

6- **تنوير:** وهنا معان أخر، وهي أنحاء المخاطبات مثل أن يكون المتكلم مخبرا أو مستخبرا آمرا أو ناهيا داعيا أو مجيبا.

7- **إضاءة:** فقد تبين بهذا أن المعاني صنفان: وصف أحوال الأشياء التي فيها القول، ووصف أحوال القائلين أو المقول على ألسنتهم، وأن هذه المعاني تلتزم معاني أخر تكون متعلقة بها وملتبسة بها، وهي كيفيات مآخذ المعاني ومواقعها من الوجود أو الفرض أو غير ذلك ونسب بعضها إلى بعض، ومعطيات تحديداتها وتقديراتها، ومعطيات الأحكام والاعتقادات فيها، ومعطيات كيفيات المخاطبة.

8- **تنوير:** ويجب على من أراد حسن التصرف في المعاني، بعد معرفة ضروبها التي أجملت ذكرها، أن يعرف وجوه انتساب بعضها إلى بعضه. فيقول : إنه قد يوجد لكل معنى من المعاني التي ذكرتها معنى أو معان تناسبه وتقاربه، ويوجد له ايضاً معنى أو معان تضاده وتخالفه. وكذلك يوجد لمضاده في أكثر الأمر معنى أو معان تناسبه. ومن المتناسبات ما يكون تناسبه بتجاور الشيئين واصطحابهما واتفاق موقعيهما من النفس، ومنه ما تكون المناسبة باشتراك الشيئين في كيفية، ولا يشترط فيه التجاور ولا الاتفاق في الموقع من هوى النفس وما جعل فيه أحد

المتناسبين على هذه الصفة مثالا للآخر ومحاكيا له فهو تشبيه.

9- **إضاءة:** فإذا أردت أن تقارن بين المعاني وتجعل بعضها بإزاء بعض وتناظر بينها فانظر مأخذا يمكنك معه أن تكون المعنى الواحد وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز وموقعه في الحيز الآخر فيكون من اقتران التماثل، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه فيكون هذا من اقتران المناسبة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بمضادة فيكون / (هذا مطابقة أو مقابلة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يناسب)مضادة فيكون هذا مخالفة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز.

10- **تنوير:** وقد يكون المأخذ في العبارة المقترن فيها معنيا بأحد هذه الاقترانات على أن يكون كلا المعنيين عمدة في الكلام وركنا يثلم الغرض إزالته. وقد يكون المأخذ فيها على أن يكون أحد المعنيين عمدة والآخر فضلة أو كالفضلة لضروب من التتميميات والتعريضات وتحقيق صحة مفهوم أحدهما بين الصحة في مفهوم الآخر كمن يقول : العفاف فضيلة كما أن الفسوق رذيلة.

11- **إضاءة:** وإذ قد عرفنا كيفية التصرف في المعاني التي لها وجود خارج الذهن والتي جعلت بالفرض بمنزلة ما له وجود خارج الذهن فيجب أيضاً أن (يشار) إلى المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن أصلا، وإنما هي أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد، وذلك مثل أن تنسب الشيء إلى الشيء على جهة وصفه به أو الإخبار به عنه او تقديمه عليه في الصورة المصطلح على تسميتها فعلا أو نحو.

الهوامش

(1) لقد قصد قدامة بن جعفر هذا التصنيف في كتابه نقد الشعر،ص23. كما أن حازم القرطاجني قد تابع قدامة بن جعفر هنا بخصوص مفهوم الغرض واقسام الشعر. انظر الأقسام Einteilung,p.12-16

(2) قدم علي بن عيسى الرماني بعض التصويبات على قدامة. انظر ذلك عند ابن رشيق : العمدة 1/ 120. انظر كذلك Einteilung,p.25-26 إن حذف او استبعاد التشبيه من النظام يعني خطوة إلى الأمام باتجاه نظام حازم بخصوص الأغراض. إن القائمة التي وضعها حازم تختلف عما هو عند ابن رشيق وما نقله عن الروماني، حيث أضاف موضوع الشكوى والفخر، ولعل ما أضافه أبو هلال العسكري أكثر من ذلك في كتابه ديوان المعاني 1/ 91-92. انظر كذلك Einteilung,p.22-23. ومرة أخرى عاد العسكري لمناقشة الموضوع ولكن ليس من خلال مشكلة التشبيه التي تقود إلى الأغراض.

(3) ينتقد حازم المحاولة المحددة في أصول النظرية العربية بخصوص أقسام الشعر، وقد حاول تعداد بعض أنواع الشعر مثل الوصف، ثم المديح والهجاء. انظر هذه الأقسام ضمن قائمة تم اقتباسها من ابن رشيق العمدة 1/ 121 سطر 9-0. كذلك تم اقتباسها عند Einteilung,p.27. النقد يتجة صوب بعض المواضع عند أرسطو. وقد ذكر حازم مرجع ابن سينا: الشعر ص169-170. هناك ثلاثة أنواع من المحاكاة، إذ تم التمثيل بواحدة هي التحسينية منها، ثم أخرى القبيحة، وثالثة المطابقة. انظر المنهاج، ص92 الترجمة مأخوذة من Heinrichs: Dichtung,p.212، ثم انظر كذلك (انظر أعلاه ص35-36 هامش 1)Heinrichs,a.a.o.p.161 لقد عرّف حازم المطابقة بوصفها نوعا من المحاكاة، والتي يمكن أن تساوي بالعربية الوصف (انظر أعلاه ص 36 هامش 1).

(4) ليس المدح أو الهجاء بل العتاب.

(5) المرادف عند ابن رشيق : العمدة 1/ 120. انظر كذلك Einteilung, p.24-25. ولقد ذكر حازم في تصنيفه أربع قواعد أو أغراض شعرية. وهذه تشكل سقفا ليس لما عرض أعلاه. انظر أعلاه ص112 سطر 18-21(إذ عرض حازم الغرض). وكذلك المصدر نفسه، ص11-0 انظر كذلك أعلاه ص 37 هامش 1.

(6) ابن رشيق : العمدة 1/ 123 ينقل عن أحد النقاد، فيقول : " أصغر الشعر الرثاء، لأنه لا يعمل رغبة ولا رهبة " ويلاحظ المرء أن حازما وابن رشيق ليسا تماما متطابقين في فهم هذا الموضوع. لقد اقتبس ابن رشيق من ابن قتيبة : الشعر والشعراء (DG طبعة دي جويه) ص18 (N طبعة نولدكة)، ص 23 (يقدم حكاية طريفة بذلك).

(7) انظر أعلاه ص25.

(8) انظر ما هو موجود أعلاه ص31 وبخاصة الموضوع في ص46-48.

(9) لقد أخذ حازم هذا المصطلح (ذكر الجميل) من ابن سينا، والذي وصفه في كتابه الخطابة بكلام المدح. انظر الخطابة، ص56سطر 5 ثم ص73 سطر 8.

(10) يلاحظ المرء هنا بأن حازم القرطاجني يعبر عن شعر النسيب الذي يشكل مجالا للالتذاذ والمتعة. ولهذا فإن الجواب الأقرب والطبيعي فيما إذا كان هناك نظرية عامة للشعر تحقق غاية محددة، أو فوائد محددة ليس فقط للذة بل للمنفعة.

(11) يتناول حازم هنا وظيفة النسيب، الذي يأتي كغرض من أغراض القصيدة إلى جانب الغزل(وذلك كمافهمها حازم). وهو نوع من المديح إلى حد كبير.(انظر أعلاه 20 هامش 1) كما عاين قدامة بن جعفر (نقد الشعر ص28 سطر 14) هذا الموضوع في إطار تناوله للمديح، و" وهو مديح الرجال". وكذلك " مديح النساء". (في إطار شرح موضوع النسيب عند قدامة، فإنه حاول أن يربط علاقة بين شعر النسيب والمديح، وهذا ما يطرح تساؤلا عن طبيعة العلاقة بينهما، حيث النسيب والمديح يهدفان للغاية نفسها). بينما أخذ حازم هنا طريقا آخر حيث رأى

أن النسيب ليس مهما للمرأة بدرجة رئيسية، ولكنه مهم بالنسبة للممدوح، حيث الصفات الجميلة التي تطلق عليه مثل روحه العالية، وصورته الجميلة، وهذا ما يترك لذة لديه من خلال حالة الفخر بالذات عنده. فالنسيب إذن مثل المديح فهو مفيد ونافع، وبخاصة عندما يطرح ذكرى جميلة أو يتطلب الأمر أجرا مثل المديح. فالنسيب له أيضاً جمهور مثل المديح تماما. وقد عاين ابن قتيبة هذا الموضوع تماما مثل حازم انظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء (DG)، ص13(N)،ص19. يقول ابن قتيبة : " ثم وصل (الشاعر) ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به اصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب..." (الترجمة لهذا النص تعود لنولدكه).

(12) فقد ناقش ذلك قدامة، ص44، وتبعه في ذلك أبو هلال العسكري : الصناعتين، ص131، وكذلك ابن رشيق : العمدة 2/ 47، اذ ناقشوا جميعاً موضوع الفرق بين المديح والرثاء. فالمديح يتعلق بالأحياء والرثاء بالأموات. انظر-Eeinteilung, p.15-16,22.

(13) عرض قدامة في كتابه نقد الشعر، ص38-، شعر المديح ثم شعر الهجاء. وهذا يعتمد على الوضع الاجتماعي للمخاطبين. نقد الشعر، ص48-49. إن مصطلح العتاب أو الذم هما شكلان من أشكال الهجاء عند قدامة بن جعفر. يرى ابن رشيق اختلاف بين شعر الهجاء وبين اللمعان ورقة المشاعر والوجدان. العمدة 2/ 173. وحول وصف شعر العتاب انظر a.a.o.p.160. وحول العلاقة والقربى بين شعر العتاب والهجاء، فإن ذلك يعتمد على مستوى طبقة المخاطبين، وقد رأى أن العتاب للكرام. انظر a.a.o.p.160، وكذلك عتاب الأنداد. انظر a.a.o.p.165.

(14) عاين حازم الأغراض الشعرية ومنها النقائض. والتي تعنى تماما الجدل والاقتضاء، وهذا ما تناوله من قبل ابن سينا في موضوع الخطبة القضائية. انظر ابن سينا: الخطابة، ص14، حيث يقول ابن سينا:" إذا الحاكي هادئا وقد تم التوصل إلى الحكم بوضوح، فإن النتيجة سواء كانت عادلة أو غير عادلة عندها يستطيع

الإنسان أن يعاين الأمر بطريقة غير مكلفة سواء كانت عادلة أو غير عادلة) في الوقت نفسه فإذا لم يوجد حكم على المرء، عند ذلك فسوف يقوم القاضي أو الإمام بإصدار القرار، وسوف يقوم الخصمان أمام القاضي بعدم المناقشة أوالجدل بعد سماع خطبة القاضي، وعند ذلك، فإن من غير المحتمل أن يقوم الخصمان بمناقشة الأمر أمام القاضي أو الإمام، وعليهما أن يقتنعا بكلام القاضي عندما يصدر حكمه القضائي".

(15) انظر أدناه ص119 .

(16) إن مصطلح الغرض هنا له معنى غير واسع قياسا لما هو في هذا الفصل.

(17) في النص المحرر هنا تأتي كلمة عرضيات (بدون تنقيط العين)،مثل القصيدة التي تقدم للحصول على غرض معين وعندما يقدم المسؤول او القاضي لمحة مختصرة تقابل الغرض (انظر الهامش2)، ولكن المعنى الجيد بهذا الخصوص يسمى غرضيات (بتنقيط الغين).

(18) لقد توصل إلى التفريق بهذا الخصوص بين أنواع الخطابة معتمدا عما جاء عند ابن سينا، الذي قدم وصفا للخطابة السياسية، وهذه الخطبة هي نوع من الخطابة السياسية (الشورية)، حيث يقول ابن سينا في كتابه الخطابة، ص15 ما يأتي : " أنه لأمر واضح، إذ ما كان وجود الخطيب الذي يهدف إلى شيء من النفع أو الضرر، وكذلك عندما أي نوع من النفع أو الضرر المعروف قد أصاب الناس، عند ذلك فإن الخطيب يكون بحاجة إلى أشياء) وجود أو عدم وجود هذا الشيء. إضافة إلى هذه الأشياء التي تم الأسهاب فيها، أو اخفاؤها، فإن النفع أو الضرر نعم يكونان في أتم الوضوح والإخفاء فيهما. إنه ينبغي على الخطيب في الغالب أن يكون وصفه دقيقا ومسهباً. ولكن الإسهاب يجب أن يكون واضحاً، وذلك أن أي خلق سواء أكان موجودا أو غير موجود." إن هذا الكلام جديد عند حازم أيضاً، وذلك بخصوص أقسام الخطبة الشورية، وهي خطبة طبيعية لا مكان لها في فن الخطابة:".

(19) لقد قرأت ملاحظة حول الحكم والفصل والفضل. فالفصل يكمن في الموضع أعلاه ص 47 سطر1.

(20) انظر أعلاه ص100 هامش 2.

(21) انظر شرح حازم الذي يبدأ بقسم من كتابة، حيث يتناول الأغراض ذات الأسس الإنسانية وتأثيرها في الموضوع أو المضمون المعلق بالتهاني. مترجم أدناه. ص124-0 وأعلاه ص37.

(22) يأخذ حازم هنا فقرة المرزوقي، المتعلقة بوصف الشعر المطبوع. انظر. أعلاه ص52. فضلاً عن ذلك، فإن الاقتباسات الآتية هي من المرزوقي. شرح ديوان الحماسة 1/ 12.

وللمقارنة يقول المرزوقي:" فالمطبوع هو ما كان وليد جيشان في النفس وحركة في القريحة، فإذا نقل ذلك بصورة تعبير خلّي الطبع المهذب بالرواية المدرب بالدراسة كي يضع ذلك الجيشان وتلك الحركة في ما يختاره من قوالب وألفاظ".الترجمة من (Heinrichs:Dichtung,p.54).

(23) ويأتي هذا الكلام في موضع مماثل عند ابن رشيق في كتابه العمدة 1/ 19-20 حيث يقارن بين التعبير الشعري والدر، فيقول: " إن الدر- وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يشبه- إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرا وأغلى ثمنا، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثوراً تبدد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع، ولم تستقر منه إلا المفرطة في اللفظ وإن كانت أجمله، والواحدة من الألف، وعسى أن لا تكون أفضله، فإن كانت هي اليتيمة المعروفة، والفريدة الموصوفة، فكم في سقط الشعر من أمثالها ونظرائها لا يعبأبه، ولا ينظر إليه، فإذا أخذه سلك الوزن، وعقد القافية،تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده وبناته، واتخذه اللابس جمالاً، والمدخر مالاً، فصار قرطة الآذان وقلائد الأعناق، وأماني النفوس، وأكاليل الرؤوس، يقلب بالألسن، ويخبأ في القلوب، مصوناً باللب، ممنوعاً من السرقة والغصب".

وكما يرى المرء، فإن حازماً قد عاين الأغراض الشعرية، ومقارنتها مع التعابير التي شبهها بالدر المنظوم.

(24) وهنا يتحدث عن دوافع الشعر وبواعثه عند ابن قتيبة، وكذلك عند آخرين،حيث تناولوا الأمور المطلوب توافرها للابداع الشعري، وهي الحالة النفسية عند المبدع، والشوق، والغضب، وشرب الخمرة، والتجوال في الربوع الخالية، والرياض المعشبة، وإن يركب الشاعر ناقته ويطوب بها خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال... انظر ابن قتيبة (DG دي جويه)، ص17-19 (N نولدكه) ص23-24. ابن رشيق: العمدة 1/ 205-.

(25) انظر الهامش السابق.

(26) هنا قدم حازم نسخة مماثلة لما هو عند منظري الشعر منذ الجاحظ وحتى عصره، حيث أعاد الأغراض الشعرية المختلفة نفسها وبخاصة الموهبة عند كلا الشاعرين جرير والفرزدق: انظر أعلاه ص59. كما قدم حازم خلافاً للسابقين من النقاد في شروحه حكاية طريفة حول الشاعر المطبوع مثال ذلك القوة عند كلا الشاعرين، وكذلك القوة والجهد المبذول. عند الشاعر مثال ذلك النسيب، حيث أن الفرزدق وهو غير موهوب بهذا المجال قد بذل جهداً كبيراً قياساً إلى جرير الذي أبدع في شعر النسيب، حيث كان شاعراً مطبوعاً وموهوباً بهذا الحقل.

(27) جرير :الديوان 1/ 278(رقم 42).

(28) إن الحكاية التي ذكرتها لم أجدها عند مؤلفين آخرين.

(29) الفرزدق: الديوان 2/ 778.

(30) إنه ليس الأمر واضحاً لي أي معنى قصد حازم بالنسبة للمتكلف.

(31) تناول حازم في الفصل الرابع من كتابه والموسوم بأقسام الأقوال الخطابية :" إن الخطبة تتوقف على الاثنين، حيث الشيء الأول يتوقف علىالخطبة، وإن الشيء الثاني يتعلق بالمعرفة، إلى شروح الأشياء في الخطبة".(الخطابة ص236).

(32) فيما تم عرضه سابقاً بخصوص النظام، فلا يوجد لديّ إمكانية تصور واضح لهذا الموضوع.

(33) إن المقالة الموسومة بـEinteilung تتناول الأغراض الشعرية (النصائح،

الشوريات)، وذلك كما هو في المقطع الأخير رقم واحد.

(34) ما تمت تسميته حتى الآن بالحيل الفنية يقابل ما جاءت تسميته بالتعابير اللغوية (الألفاظ).

(35) جميع الحيل الفنية تقابل هنا المتكلم ومثال ذلك من ابن سينا (انظر أعلاه ص87)، وتعود أخيراً إلى الفارابي(انظر أعلاه ص91 سطر 3).

(36) هذه المجموعة من الحيل الفنية تقابل السامع، ومثال ذلك مرة أخرى من ابن سينا (انظر أعلاه ص108 سطر1).

(37) ما يعنيه في القياس (السولوجسموس) الخطابي، هو النهاية غير الكاملة للخطبة (انظر أعلاه ص63-86).

(38) انظر حازم : المنهاج، ص67. الترجمة عند Heinrichs: Dichtung,p.180,50Anm.2 حازم يقدم هنا بيتا لأبي تمام يتضمن بعدا خطابيا وشعريا في الوقت نفسه.

(39) انظر كذلك أعلاه ص 107سطر 3. إن الحقيقة أن الشعر و الخطابة غالبا ما مزجا معاً. الفارابي عاين ذلك بحرية وبدون استحسان في التعبير. الشعر، ص93 سطر 6 يقول : " هناك خطباء كثير،وقليلون الذين هم يوظفون في كلامهم كلا الفنين الشعر والخطابة، وفي الوقت نفسه، هناك شعراء كثر وبناء على ذلك يتوافر هذا الأسلوب في قسم كبير من الشعر" .

(40) أنظر أعلاه ص117-0.

(41) وهذا يعني أن القوانين هي التي نستطيع من خلالها تحويلها إلى طرائق ووسائل.

(42) يحاول حازم القرطاجني هنا أن يقوم بعملية إيجاد تنظيم لظاهرة الغرابة في الشعر العربي. ونوعاً ما تبحث هذه العملية في بعض التقاليد الجمالية للأغراض، وهذا بالتأكيد وفقاً لقواعد وقوانين لربط هذه الأغراض معاً، وأما النقاد القدماء، فقد لاحظوا كذلك أن النسيب والمديح في القانون يرتبطان معاً مثال ذلك ابن قتيبة: الشعر والشعراء (DG) ص13(N) (ص19). ابن رشيق: العمدة 2/ 151،ص117. (الاقتباس من الحاتمي). النسيب والرثاء متضادان، وليس من عادة الشعراء أن

يقدموا قبل الرثاء نسيباً، كما يصنعون ذلك في المديح والهجاء. ابن رشيق، العمدة 2/ 151-152 (الاقتباس من ابن الكلبي) حيث لا يعلم أن هناك مرثية أولها نسيب. (وعلى اية حال فإن ابن قتيبة قد أوضح بشكل ضمني الأسباب المتعلقة بارتباط النسيب مع المديح(انظر أعلاه ص113 سطر 2). وأما حازم فقد وضع نظرية توافقية حيث إن الأغراض هي متشابه أو متقاربة. فالأغراض مثل النسيب والمديح متضمنان معا بعضهما بعضاً. وأما النسيب والرثاء والمديح والذم غرضين منهما متداخلان مع بعضهما بعا فإن النظرية توضح بأن النسيب في الشعر العربي وعلى الرغم من كونه معاكساً لفن الهجاء إلا أنه يستطيع الارتباط به. انظر. ابن رشيق : العمدة 2/ 151. حازم القرطاجني لم يعاين هذا الموضوع، ولكنه قام بانتقاد القصيدة العربية.

(43) النابغة: الديوان، ص60 (رقم4)، بيت19.

(44) ابن الرومي: الديوان 1/ 442، سطر3.

(45) لقد قدم حازم توجيهاً غير مألوف كما أنه غير مستقل. ولعل جميع الخطوات التي تحققت هي من قدامة (وابن رشيق، كما أنها قد نوقشت وصيغت من قبلهم مثل حازم تماماً).

(46) إن هذا يعد طلبا مركزياً عند قدامة : نقد الشعر، ص28-43، والذي يتناول قصيدة المديح، وهذا ما حاول ابن رشيق أن يغلق البحث فيما جاء قدامة به قبل العمدة 2/ 129،2/ 134-136. وكذلك .Trabulsi:Critique,p.223-225.

(47) لقد بيّن ابن قتيبة، أن أقسام قصيدة المديح وخصوصاً القصيدة الطويلة قياساً إلى غيرها من القصائد يجب أن تكون أقسامها متوازنة مع بعضها بعضاً. الشعر والشعراء (DG)،ص14 (N) ص20. ابن رشيق : العمدة 2/ 128، حيث يحذر هنا ابن رشيق في اطار تناوله لقصيدة المديح من التقصير والتجاوز والتطويل.

(48) هنا يتابع حازم حرفيا ابن رشيق (خاصة هذا المصدر). انظر العمدة 2/ 128 سطر8.

(49) وهذا مطلب آخر لقدامة بخصوص قصيدة المديح. انظر نقد الشعر، ص28، وكذلك Einteilung, p.13-14.

(50) هذه الفقرة مأخوذة من ابن رشيق. ابن رشيق: العمدة 2/ 128 سطر 6-0.

(51) الفقرة من قدامة : نقد الشعر، ص118، وابن رشيق:العمدة 2/ 116 سطر7-0.

(52) إن الناقد الأول الذي تناول ذلك هو ابن قتيبة. انظر اعلاه ص120 هامش 3. ان ابن رشيق قد قلد وجدد ما أخذه من ابن قتيبة : العمدة 2/ 123.

(53) الفقرة من ابن رشيق : العمدة 2/ 148 سطر 10-.

(54) لقد فعل ابن رشيق الشيء نفسه a.a.o.p.151-152.

(55) هذا الاستثناء فعله ابن رشيق a.a.o.

(56) الأصمعيات رقم 28،بيت1.

(57) النابغة : الديوان، ص13(رقم 14)، بيت 1.

(58) عدي : الديوان، ص157 (رقم 102)، بيت 1.

(59) إن المحتوى للفخر الناجم عن المديح موجود عند : العسكري: الصناعتين ص131. وتابعة ابن رشيق كذلك في العمدة 2/ 143.

(60) ان قصيدة المديح تشكل محوراً مركزياً عند قدامة (انظر أعلاه ص120 هامش2). وقد تناولت قصيدة المديح صفات وفضائل أخلاقية وليست جسدية. نقد الشعر، ص29-0(وهذا الكلام ينسحب أيضاً : على قصيدة الهجاء انظر a.a.o.p44ff). أعاد أبو هلال العسكري بكل سهولة هذه الأحكام (الصناعتين ص48). الآمدي والخفاجي فعلا العكس بهذا الخصوص، فالصورة الخارجية الجميلة قد شكلت عندهما بشكل عام القسم الكبير من قصيدة المديح والهجاء. وكذلك هناك المعايير النقدية عند قدامة. انظر الآمدي : الموازنة 2/ 368-369. والخفاجي. سر الفصاحة، ص256-257. الخفاجي وضع a.a.o مرة أخرى الوصف العام للصفات المتعلقة بالمديح والهجاء. وأما ابن رشيق حاول تقديم موقف أساسي بهذا الأمر. وكان قدامة قد قدم قبل ابن رشيق فضائل أخلاقية، وهي صفات

أولية قدمها في هذا الموضوع. وأما الصفات والفضائل الجسدية فقد أخذت بعين الاعتبار عند ابن رشيق : العمدة 2/ 135.

وقد تناول حازم في نظريتة وفي موضع آخر من كتابه المنهاج آراء السابقين من النقاد. المنهاج، ص168-169. وقد ركز على أراء قدامة خاصة. كما أفاد من آراء ابن خفاجة بهذا الموضوع أيضاً. إن الفضائل المترتبة على قصيدة المديح قد تمت معاينتها عند معظم النقاد بدءاً إذن من قدامة إلى الآمدي وابن رشيق. وأما الصفات الجسدية فقد سمح باستخدامها إلى جانب الصفات والفضائل الأخلاقية. انظر a.a.o.p169. وأما في الفخر فقد تم استخدام كل الصفات والفضائل.

(61) إن هذه الفقرة من ابن رشيق : العمدة 2/ 176، سطر 4- (فصل شعر الاعتذار) وكذلك (فصل شعر العتاب).a.a.o.p160 zeile16ff

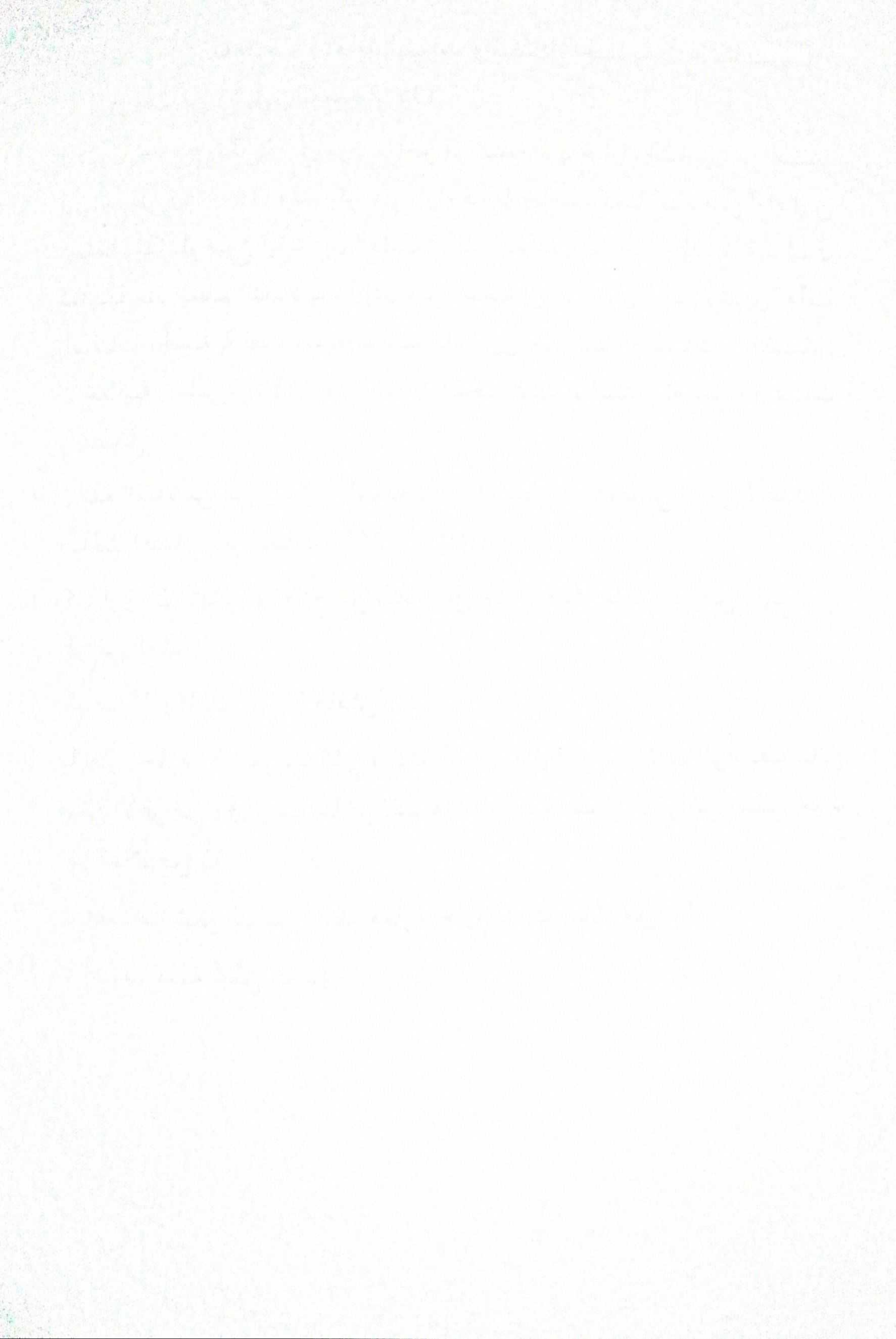
(62) وكما أرى أن التهاني لم تعالج من النقاد قبل حازم حيث عاينها كغرض رابع من أغراض العشر.

(63) انظر ص15 وكذلك ص29 هامش).

(64) هنا يعاين حازم الاستغراب كشيء نادر أو غير مألوف. إن ترتيب الوصف يأتي ضمن الأغراض وفي وقت متأخر نظم هذا الموضوع ضمن الأغراض بشكل جيد أنظر أعلاه ص 33.

(65) ربما قصد هنا شعر النسيب. انظر معاينة حازم لذلك أعلاه ص115.

(66) هنا أصوب كلمة تجمّل بتحمّل.



الخاتمة والملخص

(1)

لقد وجد حازم في عصر من الانحطاط والتدهور مما انعكس ذلك على حال الشعر. إذ رأى حازم أن المجتمع في عصره لم يعد يحفل بالابداع الشعري، كما لم يعد قادراً على تذوق الشعر أيضاً. كما شكا حازم من أهل زمانه الذين قد أصبحوا غير قادرين على الارتقاء الفني إلى مستوى الشعر.

بل لقد وصل الأمر بالناس في ذلك الزمان الى فقدان القدرة على التمييز بين الشعر الجيد من الردي [1].

وفي ضوء هذه الحال في عصره، فقد رأى حازم القرطاجني بأن فائدة الشعر تكمن حقيقة في العمل على الارتقاء بمستوى الناس من الناحية الفنية. إن الارتقاء بمستوى المتلقين هو واجب أخلاقي، وليس عملاً عادياً بسيطاً.

إن تناول الشعر بشكل عام يتمحور حول شعر المديح الذي يهدف إلى تشجيع الأعمال الجيدة، والفضائل الحسنة، وكذلك فإن شعر الهجاء قد تناول الأعمال الالزامية التي تركز على طلب القيام بعمل ما. بل يجسد هذا الشعر توجيه النصائح إلى الطريق الصواب.

إن نظرية حازم نظرية معيارية، وبالتالي فلا مجال فيها للوصف. وإن الأمر واضح بالنسبة لحازم بخصوصٍ لذة الشعر وغاياته. ولذا فإن ما يقدمه حازم في هذا الفصل يختلف بهذا الصدد عما في غيره. فما قدمه حازم هنا واضح تماماً بالنسبة له. فاللذة الناتجة عن قصائد المدح تحقق هدفها سريعاً. وأما الشعر المتصل بالأغراض الشخصية مثل (شعر الوصف والخمرة..) فإن أثره لا ينتهي سريعاً. فهذا الشعر هو نوع من الفن الصادق الذي يراعي القيم الكاملة للشعر.

---

(1) انظر. حازم : المنهاج، ص124–0 الترجمة من Heinrichs:Dichtung, p. 169,255

إن اللذة المتجسدة في الشعر، فإنها بالنسبة لحازم ليست عميقة في الفصل المتعلق بوظيفة الشعر قياساً إلى الفصل المتعلق بأثر الشعر وغاياته.

لقد استطاع حازم أن يبرز قيمة الشعر من خلال تطور نظريته التي وضعها لهذا الموضوع، وذلك خلال التركيز على الأهداف والأغراض الخاصة بعناصرالشعر، وذلك على الرغم من موطنه العربي، وحال عصره، وكذلك طبيعة نظرية الشعر عند الفلاسفة العرب.

إن أصول النظرية العربية للشعر عند حازم لم تشر إلى ما جاء به ابن قتيبة وابن رشيق من حيث القيمة الأخلاقية للشعر. فقد أسهب ابن قتيبة وابن رشيق في مناقشة الفوائد العملية للشعر. وأما ابن طباطبا فقد عاين الأبعاد الاجتماعية والتقاليد بوصفها غاية واضحة للشعر. لقد أبرزت نظرية أقسام الشعر في مرحلة مبكرة الاتجاه الشخصي، وكذلك الغاية الفنية المسماة الأغراض بشكل عالي التقدير والقيمة عما سبق. كما عاين حازم أقسام الشعر، فإن ابن رشيق قد عاين أيضاً من قبل أقسام الشعر فقط بوصفها أغراضا. حيث حدد أغراض الشعر من خلال البعد الاجتماعي الخاص جداً.

وأما كتاب فن الشعر لأرسطو فقد ناقشه الشراح العرب مبرزين أهداف الشعر وأغراضه فيه. إن معاينة الشعر عند الفارابي لا تتوقف عند المعاينة السيئة أو الجيدة عند الآخرين، فإن معاينة الناس لا تلعب دوراً عند الفارابي ولا تؤثر فيه.

وأما ابن سينا، فقد كان مصدراً هاماً بالنسبة لحازم القرطاجني، اذ شكل حازم في عصره حلقة وصل ما بين الثقافة العربية لنقاد الشعر في شمال افريقيا وما بين الثقافة الأرسطية من خلال ابن سينا، اذ تناول حازم موضوعين مؤثرين في الشعر بهذا الخصوص هما الغاية واللذة أو التعجيب.

(يلاحظ حازم أن العرب قد نظروا إلى الشعر من خلال اللذة والتعجيب). فقد شكل حازم حلقة وسطى ما بين النقاد المتأخرين أو العصر البيزنطي المبكر الذي يعكس الشعر اليوناني القديم (الأغراض المدنية) فالأغراض المدنية أو الأغراض عند اليونان قد أصبحت عند ابن سينا تعني النصيحة / التحذير أو الدفاع/ الشكوى والعتاب / ثم المديح

/ اللوم)، وهذه الموضوعات مستوحاه من أرسطو بكل تأكيد، وبخاصة كتاب الخطابة لأرسطو، حيث استطاع الفلاسفة العرب اخذ ذلك من الشعر اليوناني أيضاً. فالترجمة العربية لكتابي فن الشعر والخطابة لأرسطو قد تمت في ذلك الزمن.

ملاحظة: أرجو أن يتم تكبير الحرف وباللون الأسود ليكون مثل رقم (1) السابق.

(2)

وكما هو حال الشعر في العصور الوسطى، فإن الشعر العربي قد مر كذلك بالظروف كلها من حيث الأغراض واللذة، وكما ذكرنا سابقا فإن ثمة توافقا بين الشعر العربي وغيره بهذا الصدد.

لقد جسد حازم مفهوم الأغراض نفسها عند سابقيه كما تناول موضوع المحاكاة المتولدة عن التقليد والدربة. فالنماذج الابداعية التي تناولها حازم تتفق مع أنماط الشعراء وهم الشاعر المطبوع ذو الموهبة الفطرية والشاعر الروتيني (العادي) والشاعر المصنوع.

فقد استطاع حازم من خلال تطور أنماط الشاعر أن يعقد صلة بين اصول النظرية العربية والنظرية الفلسفية.

إن أنماط الشعراء عند العرب القدماء قد تشكلت من خلال ابن قتيبة. فقد ميز ابن قتيبة بين الشاعر المطبوع والمتكلف. كما طرأ جديد على أنماط الشعراء بعد مجيء نظرية البديع. إذ عرّف الشاعر الذي يبذل جهداً كبيراً في صناعة الشعر بالشاعر المتكلف، وهو الشاعر الذي يلجأ إلى التصنيع، وهذا ما يميز هذا الشاعر عن غيره من الشعراء المطبوعين والمصنوعين.

وقد جاءت هذه الأنماط عند الآمدي والمرزوقي مثلاً. وقد أهمل هنا التصنيع كما فهم سابقاً، وهو ما جاء كذلك عند ابن رشيق حول الشعر العباسي. لقد ميز ابن رشيق، كما هو حال سابقيه، بين المطبوع والمصنوع من الشعر.

كما ظهر مصطلحان جديدان هما التصنيع المتولد عن اللغة النقية والواضحة التي كانت عند الشعراء العرب القدماء المتكلفون، بينما كانت لدى المحديثن الأمور مختلفة، حيث ظهرت من خلال الأشكال الابداعية الجديدة.

إن ثمة عدة أنماط من الشعراء بخصوص شروط الشعر. فهذه الشروط تتركز حول المطبوع. إذ عاين معظم اللغويين ومنظري الشعر باهتمام كبير وبشكل خاص كل من (الأصمعي وابن طباطبا والقاضي الجرجاني وابن رشيق) موضوع رواية الشعر القديم، وكذلك أغراض الشعر عند الشعراء. وهذا يعكس مرة أخرى حقيقة تطور الشعر العربي، حيث أن المنظرين قد قدروا عاليا قيمة طبيعة رواية الشعر، والبعد الزمني للرواية، فضلا عن ذلك شروط الشعر، فقد أضافوا شرطاً آخر هو الدربة.

ويمكننا أن نقدم ملاحظة أخرى هنا بخصوص أصول الشروح العربية ككتاب فن الشعر،وبخاصة جهود حازم القرطاجني الذي شكل حلقة وصل بين الثقافة العربية والثقافة الأرسطية، وما قام به بخصوص موضوع أنماط الشعراء.

(1) لقد تناول حازم شرح المواهب الابداعية المتعلقة بالأغراض الشعرية المختلفة، كما تناول الوصف والتشبيهات، وعاين كذلك شعر الشاعرين الأمويين جرير والفرزدق، إذ إنهما غالباً ما كان مثالاً لذلك.

(2) كما أن الفارق بين الشعر الصحيح والشعر المقلد بالنسبة لشعر الحب عند الشاعرين العذريين جميل وكثيّر قد أصبح معروفاً للنقاد.

لقد استطاع الفارابي أن يحدد نمطاً جديداً من الشعراء هو الشاعر الفيلسوف. وقد شكل في نظرية الشعر العربية مكاناً لهذا النمط من الشعراء (فضلا عن التأثير الذي تركه حازم بخصوص) أقسام الشعر الثلاثة. فالفارابي قد فرق بين الشاعر المطبوع الذي يمتلك القدرة الفنية، والشاعر المسلجس(القياسي) وكذلك الشاعر المقلد. فهذه الأنماط الثلاثة مستوحاة من سقراطس وشروحه في الخطابة. فالشاعر المطبوع إذن هو الشاعر الذي يعكس تمكناً فنياً، ولديه درجة ودربة في قول الشعر.

(3)

إن الشعر ذو الأهداف والغايات المحددة، يشد الإنسان لدراسته وتناوله من خلال الأبعاد الفنية المتمثلة فيه. فقد تناول حازم القرطاجني أربعة فنون من الحبل هي:

1- أحدها متعلق بأشياء محددة

2- وثانيها متعلق بالخطبة.

3- أو متعلق بالخطيب

4- وأما الرابع فهو متعلق بالسامع. إن كلا الفنين الأولين يمكن وصفهما بالعمود أو العمدة لفن الشعر. وأما الفن الأول فيتعلق بأغراض الشعر مثل الوصف والتشبيه، وأما الفن الثاني فيتناول الشعر من خلال الشكل فيه (البديع وأشكاله). وأما الفنان الأخيران فيتعلقان بالأعوان. وأما الفن الثالث فيختص بالشاعر من حيث اعتقاده. وأما الفن الرابع فيعاين الوصف وأثره عند السامع.

لقد ربط حازم النظرية العربية و الأرسطية من خلال كتابي فن الشعر والخطابة. ومن خلال مصادر حازم المتعلقة بهما، فقد اطلع حازم على شرحين لابن سينا هما:

(1) لقد تناول ابن سينا في شرحه لكتاب فن الشعر لأرسطو موضوع الحيل اللفظية. إذ طور الفيلسوف نظامه من خلال شرحه للفن عموماً، وللذة الجمالية (اللذة الأرسطية) بخاصة. تلك اللذة الجمالية التي تقع في مواضع مختلفة من كتاب أرسطو" فن الشعر".

إن الفقرات المتعلقة باللذة الجمالية في كتاب فن الشعر لأرسطو، تشير إلى أنها قد ترجمت إلى العربية في فترة مبكرة ومعاصرة لمرحلة ازدهار الشعر العربي. فضلا عن أن مصطلح التعجيب قد كان متداولاً. فالتعجيب لم يكن قد عولج أول مرة عند أرسطو في كتابه فن الشعر، بل إن النظرية العربية الأدبية كانت قد تناولت ذلك من خلال قضية اللفظ والمعنى، وكذلك من خلال موضوع الغرابة اللغوية والحيل الفنية في المعاني والألفاظ. فالحيل عند حازم تتماهى تماماً مع ما جاء عند ابن سينا بهذا الخصوص.

(2) شرح ابن سينا الحيل الفنية بشكل دقيق في كتابه الخطابة. إن معاينة الحيل الفنية قد تجسدت في مجموعة خاصة في نظامه المتعلق بالفنون الاقناعية، وهذه تعود

تقريباً إلى أرسطو، في حين أن حازماً قد تناول هذا الموضوع من خــلال الفارابي وابن سينا.

لذا فقد عرف ابن سينا عمـود الخطابـة مـن خـلال الوسـائل الفنيـة (الوسـائل القياسية والتمثيل، والنهاية غير الكاملة للخطبة) وكذلك الأعـوان. إن هـذه الأقسـام تعود الى النصرة أيضاً. وهذه لا تعدوسيلة فنيــة قويـة. إن الحيـل الفنيـة تـهتم بإقنـاع السامع و تتعلق به (1) ثم يأتي دور الخطيب (وهنا إضاءة على موضوع الأسـلوب). (2) وكذلك السامع ومدى إمكانية التأثير الفني عليه (3) ويتعلـق الأمـر هنـا بالخطبـة (وهذا يتوقف على التعبير اللغوي في الخطبة). لقد طبـق حـازم معايـير الحيـل الفنيـة على الشعر مستوحيا إياها من فنون الخطابة.

فهرس المصادر والمراجع

Abū 'l-Faraǧ al-Iṣbahānī, ᶜAlī b. al-Ḥusain: *K. al-Aġānī.* Bd. 8. Būlāq 1285 h. (= 1886) (Abū 'l-Faraǧ: *Aġānī*).

ᶜAdī b. Zaid: *Dīwān.* [Hrsg.:] MUḤAMMAD ǦABBĀR AL-MUᶜAIBID. Bagdad 1965 (= *Silsilat kutub at-turāṯ* 2) (ᶜAdī: *Dīwān*).

AFNAN, SOHEIL: *The Commentary of Avicenna on Aristotle's Poetics.* In: Journal of the Royal Asiatic Society 1947, S. 188-190. (AFNAN: *Commentary*).

al-Āmidī, Abū 'l-Qāsim al-Ḥasan b. Bišr: *al-Muwāzana baina šiᶜr Abī Tammām wa-'l-Buḥturī.* [Hrsg.:] AS-SAIYID AḤMAD ṢAQR. Bd. 1-2. Kairo 1961-1965 (= *Ḏaḫāʾir al-ᶜarab* 25) (Āmidī: *Muwāzana*).

ARBERRY, ARTHUR J.: *Fārābī's Canons of Poetry* [al-Fārābī: *Risāla fī qawānīn ṣināᶜat aš-šiᶜr*; Einl., Ed., engl. Übers.]. In: Rivista degli studi orientali 17 (1938), S. 266-278 (ARBERRY: *Fārābī*).

Aristoteles: *Ars Poetica.*

—: — [griech. u. engl.:] Aristotle: *The Poetics* [u.a. Werke zur Poetik]. With an English Transl. by W. HAMILTON FYFE. London, Cambridge, Massachusetts 1953 (= The Loeb Classical Library) (Aristoteles: *Poetik* [griech.]).

—: —[arab.:] Arisṭūṭālīs: *Fann aš-šiᶜr. Maᶜa 't-tarǧama al-ᶜarabīya al-qadīma wa-šurūḥ al-Fārābī wa-Ibn Sīna wa-Ibn Rušd.* [Hrsg. u. Übersetzer:] ᶜABDARRAḤMĀN BADAWĪ. Kairo 1953 (Arisṭūṭālīs: *Šiᶜr*).

—: — [arab.:] s. auch TKATSCH: *Übersetzung.*

—: — [dtsch.:] Aristoteles: *Poetik.* Übers., Einl. u. Anm. von OLOF GIGON. Stuttgart 1961 (= Reclam Universal-Bibliothek Nr. 2387) (Aristoteles: *Poetik* [dtsch.]).

Aristoteles: *Ars Rhetorica.*

—: — [griech.:] Aristoteles: *Ars Rhetorica.* Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W.D. ROSS. Oxford 1959 (= Oxford Classical Texts) (Aristoteles: *Rhetorik* [griech.]).

—: — [arab.:] Arisṭūṭālīs: *al-Ḫaṭābā. At-Tarǧama al-ᶜarabīya al-qadīma.* [Hrsg.:] ᶜABDARRAḤMĀN BADAWĪ. Kairo 1959 (Arisṭūṭālīs: *Ḫaṭābā*; neben dem Grundtext zitiert als „arabische Übersetzung").

—: — [engl.:] Aristotle: *Rhetorica.* In: *The Works of Aristotle.* Transl. into English under the Editorship of W.D. Ross. Vol. XI, by W. RHYS ROBERTS [etc.]. Oxford 1966 (Aristoteles: *Rhetorik*).

al-ᶜAskarī, Abū Hilāl al-Ḥasan b. ᶜAbdallāh: *Dīwān al-maᶜānī.* Bd. 1.-2. Kairo 1352 h. [= 1933].

—: *K. aṣ-Ṣināᶜatain al-kitāba wa-'š-šiᶜr.* [Hrsg.:] ᶜALĪ MUḤAMMAD AL-BIǦĀWĪ, MUḤAMMAD ABŪ 'L-FAḌL IBRĀHĪM. Kairo 1371 h. = 1952 (ᶜAskarī: *Ṣināᶜatain*).

al-Aṣmaᶜiyāt. Iḫtiyār al-Aṣmaᶜī Abī Saᶜīd ᶜAbdalmalik b. Quraib b. ᶜAbdalmalik. [Hrsg.: u. Komm.:] AḤMAD MUḤAMMAD ŠĀKIR, ᶜABDASSALĀM HĀRŪN (= *Dīwān al-ᶜarab* 2). Kairo 1955 (*Aṣmaᶜiyāt*).

Avicenna, s. Ibn Sīnā.

BLACHÈRE, RÉGIS: *Histoire de la Littérature Arabe.* Des origines à la fin du XVe siècle de J.-C. Bd. 1.-3. Paris 1952-1966 (BLACHÈRE: *Histoire*).

BONEBAKKER, SEEGER A.: *Poets and Critics in the Third Century A.H.* In: v. GRUNEBAUM, G.E.: *Logic in Classical Islamic Culture.* Wiesbaden 1970, S. 85-111 (BONEBAKKER: *Poets*).

Einteilung, s. SCHOELER.

al-Fārābī, Abū Naṣr Muḥammad b. Muḥammad: *Deux Ouvrages Inédits sur la Rhétorique. I. Kitāb al-Ḫaṭābā. II. Didascalia in rethoricam Aristotelis ex glosa Alpharabii.* Publication préparée par J. LANGHADE et M. GRIGNASCHI. Beyrouth 1971 (= Recherches publiées sous la direction de l'Institut de Lettres Orientales de Beyrouth. Série I, Tome XLVIII) (Fārābī: *Ḫaṭābā*; Fārābī: *Didascalia*).

—: *Didascalia*, s. al-Fārābī: *Deux Ouvrages.*

—: *Ḫaṭābā*, s. al-Fārābī: *Deux ouvrages.*

—: [*Iḥṣā' al-ᶜulūm*] *Catálogo de las Ciencias.* Ed. y trad. cast. por ÁNGEL GONZALEZ PALENCIA. 2. Aufl. Madrid 1953 (Fārābī: *Iḥṣā'*).

—: *Risāla fī qawānīn ṣināʿat aš-šuʿarāʾ*. In: Arisṭūṭālīs: *Fann aš-šiʿr* (s.d.), S. 149-158 (Fārābī: *Risāla*).

—: — s. auch: ARBERRY: *Fārābī*.

—: *K. aš-Šiʿr*. [Einl. u. Hrsg.:] MUḤSIN MAHDĪ. In: Šiʿr (Bairūt) Nr. 12 = Jg. 3, Heft 4 (Herbst 1959), S. 90-95 (Fārābī: *Šiʿr*).

al-Farazdaq: *Šarḥ Dīwān*. [Hrsg.:] ʿABDALLĀH ISMĀʿĪL AṢ-ṢĀWĪ. Bd. 1-2. Kairo 1354 h. = 1936 (Farazdaq: *Dīwān*).

FUHRMANN, MANFRED: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt 1973 (FUHRMANN: *Dichtungstheorie*).

GABRIELI, FRANCESCO: *Estetica e poesia araba nell' interpretazione della Poetica aristotelica presso Avicenna e Averroè*. In: Rivista degli studi orientali 12 (1929), S. 291-331 (GABRIELI: *Estetica*).

al-Ǧāḥiẓ, Abū ʿUṯmān ʿAmr b. Baḥr: *al-Bayān wa-'t-tabyīn*. [Hrsg. u. Komm.:] ʿABDASSALĀM HĀRŪN. Bd. 1. — 2. Aufl. Kairo u. Bagdad 1380 h. = 1960 (Ǧāḥiẓ: *Bayān*).

Ǧarīr: *Dīwān*. [Komm.:] Muḥammad b. Ḥabīb. [Hrsg.:] NUʿMĀN MUḤAMMAD AMĪN ṬĀHĀ. Bd. 1-2. Kairo (1969-1971) (= *Daḫāʾir al-ʿarab* 43) (Ǧarīr: *Dīwān*).

GOICHON, A.-M.: *Lexique de la langue philosophique d'Ibn Sīnā (Avicenne)*. Paris 1938 (GOICHON: *Lexique*).

GRUNEBAUM: GUSTAVE E. VON: *Die ästhetischen Grundlagen der arabischen Literatur*. In: ders.: *Kritik und Dichtkunst. Studien zur arabischen Literaturgeschichte*. Wiesbaden 1955, S. 130-150 (GRUNEBAUM: *Grundlagen*).

al-Ǧumaḥī, Abū ʿAbdallāh Muḥammad b. Sallām: *Ṭabaqāt aš-šuʿarāʾ. Die Klassen der Dichter*. Hrsg. von JOSEPH HELL. Leiden 1916 (Ǧumaḥī: *Ṭabaqāt*).

al-Ǧurǧānī, al-Qāḍī ʿAlī b. ʿAbdalʿazīz: *al-Wasāṭa baina 'l-Mutanabbī wa-ḫuṣūmih*. [Hrsg.:] MUḤAMMAD ABŪ 'L-FAḌL IBRĀHĪM, ʿALĪ MUḤAMMAD AL-BIǦĀWĪ. Kairo o.J. (Ǧurǧānī: *Wasāṭa*).

al-Ḫafāǧī, Abū Muḥammad ʿAbdallāh b. Muḥammad: *Sirr al-faṣāḥa* [Hrsg.:] ʿABDALMUTAʿĀL AṢ-ṢAʿĪDĪ. Beirut 1372 h. = 1953 (Ḫafāǧī: *Sirr*).

Ḥāzim al-Qarṭāǧannī, Abū 'l-Ḥasan b. Muḥammad: *Minhāǧ al-bulaġāʾ wa-sirāǧ al-udabāʾ*. [Hrsg.:] MUḤAMMAD AL-ḤABĪB IBN AL-ḪOǦA (frz. Nebentitel: *Minhāǧ* ... par MOHAMED HABIB BELKHODJA). Tunis 1966 (Ḥāzim: *Minhāǧ*).

HEINRICHS, WOLFHART: *Arabische Dichtung und griechische Poetik. Ḥāzim al-Qarṭāǧannīs Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe.* Beirut 1969 (= Beiruter Texte und Studien Bd. 8) (HEINRICHS: *Dichtung*).

al-Ḥuṣrī al-Qairawānī, Abū Isḥāq Ibrāhīm b. ᶜAlī: *Zahr al-ādāb wa-ṯamar al-albāb.* [Hrsg.:] ᶜALĪ MUḤAMMAD AL-BIǦĀWĪ. Bd. 1-2 (Kairo 1953) (Ḥuṣrī: *Zahr*).

Ibn ᶜAbd Rabbih, Abū ᶜUmar Aḥmad b. Muḥammad: *K. al-ᶜIqd al-farīd.* [Hrsg. usw.:] AḤMAD AMĪN, AḤMAD AZ-ZAIN, IBRĀHĪM AL-IBYĀRĪ. Bd. 5. Kairo 1385 h. = 1965 (Ibn ᶜAbd Rabbih: *ᶜIqd*).

Ibn al-Muᶜtazz, ᶜAbdallāh: *K. al-Badīᶜ.* Ed. by IGNATIUS KRATCHKOVSKY. London 1935 (= „E.J.W. Gibb Memorial" Series N.S. X) (Ibn al-Muᶜtazz: *Badīᶜ*).

—: *Ṭabaqāt aš-šuᶜarāᵓ.* [Hrsg.:] ᶜABDASSATTĀR AḤMAD FARRĀǦ. Kairo (1956). (= *Ḏaḫāᵓir al-ᶜarab* 20) (Ibn al-Muᶜtazz: *Ṭabaqāt*).

Ibn ar-Rūmī, ᶜAlī b. al-ᶜAbbās b. Ǧuraiǧ: *Dīwān.* [Hrsg. u. Komm.:] MUḤAMMAD ŠARĪF SALĪM. Bd. 1. Kairo 1917 (Ibn ar-Rūmī: *Dīwān*).

Ibn Ḥazm, Abū Muḥammad ᶜAlī: *at-Taqrīb li-ḥadd al-manṭiq wa-'l-madḫal ilaih.* [Hrsg.:] IḤSĀN ᶜABBĀS. Beirut 1959 (Ibn Ḥazm: *Taqrīb*).

Ibn Qutaiba, Abū Muḥammad ᶜAbdallāh b. Muslim: *Introduction au livre de la poésie et des poètes. Muqaddimatu kitābi š-šiᶜri wa š-šuᶜarāᵓ* [*K. aš-Šiᶜr wa-'š-šuᶜarāᵓ*; Ausz., arab. u. franz.]. Texte arabe... trad. et comm. par GAUDEFROY-DEMOMBYNES. Paris 1947 (Collection arabe) (Ibn Qutaiba: *Šiᶜr* [GD]).

—: *Die Einleitung zu den Dichterbiographien von Ibn Qutaiba aus dem Arabischen übersetzt* [*K. aš-Šiᶜr wa-'š-šuᶜarāᵓ*; Ausz. dtsch.]. In: NÖLDEKE, THEODOR: *Beiträge zur Kenntnis der Poesie der alten Araber.* Hannover 1864, S. 1-51 (Ibn Qutaiba: *Šiᶜr* [N]).

Ibn Rašīq, Abū ᶜAlī al-Ḥusain: *al-ᶜUmda fī maḥāsin aš-šiᶜr wa-ādābihi wa-naqdih.* [Hrsg.:] MUḤAMMAD MUḤYIDDĪN ᶜABDALḤAMĪD. Bd. 1-2. 4. Aufl. Beirut 1972 (Ibn Rašīq: *ᶜUmda*).

Ibn Sīnā, Abū ᶜAlī al-Ḥusain (Avicenna): [*Fann*] *al-Ḫaṭāba* (= *K. aš-Šifāᵓ* [*ǧumla* I] *al-Manṭiq,* [*fann*] 8). [Einl.:] IBRĀHĪM

MADKŪR. [Hrsg.:] MUḤAMMAD SALĪM SĀLIM. Kairo 1373 h. = 1954 (Avicenna: *Ḫaṭāba*).

—: *Fann aš-ši^{c}r* (= *K. aš-Šifāʾ*, ǧumla I [al-Manṭiq], fann 9). In: Arisṭūṭālīs: *Fann aš-ši^{c}r* (s.d.), S. 159-198 (Avicenna: *Ši^{c}r*).

—: *K. al-Išārāt wat-tanbīhāt. Le livre des théorèmes et des avertissements.* Ed. J. FORGET. Leiden 1892 (Avicenna: *Išārāt*).

—: *an-Naǧāt fī 'l-ḥikma al-manṭiqīya wa-'ṭ-ṭabi^{c}īya.* [Hrsg.:] MUḤYIDDĪN ṢABRĪ AL-KURDĪ. 2. Aufl. 1357 h. = 1938 (Avicenna: *Naǧāt*).

Ibn Ṭabāṭabā, Muḥammad b. Aḥmad al-^{c}Alawī: *^{c}Iyār aš-ši^{c}r.* [Hrsg.:] ṬĀHĀ AL-ḤĀĞIRĪ, MUḤAMMAD ZAĠLŪL SALĀM. Kairo 1956 (Ibn Ṭabāṭabā: *^{c}Iyār*).

Isḥāq b. Ibrāhīm b. Sulaimān b. Wahb al-Kātib: *al-Burhān fī wuǧūh al-bayān.* [Hrsg.:] AḤMAD MAṬLŪB, ḪADĪĞA AL-ḤADĪṮĪ. Bagdad 1387 h. = 1967 (Isḥāq: *Burhān*).

KROLL, WILHELM: *Rhetorik.* In: *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft.* Neue Bearbeitung begonnen von GEORG WISSOWA. Unter Mitw. zahlr. Fachgenossen hrsg. von WILHELM KROLL und KARL MITTELHAUS. Supplementbd. VII. Stuttgart 1940, S. 1039-1138 (KROLL: *Rhetorik*).

al-Marzubānī, Abū ^{c}Ubaidallāh b. ^{c}Imrān: *al-Muwaššaḥ fī maʾāḫiḏ al-^{c}ulamāʾ ^{c}alā 'š-šu^{c}arāʾ.* [Hrsg.:] ^{c}ALĪ MUḤAMMAD AL-BIĞĀWĪ. Kairo 1965 (Marzubānī: *Muwaššaḥ*).

al-Marzūqī, Abū ^{c}Abdallāh Aḥmad b. Muḥammad: *Šarḥ dīwān al-ḥamāsa.* [Hrsg.:] AḤMAD AMĪN, ^{c}ABDASSALĀM HĀRŪN. Bd. 1. Kairo 1371 h. = 1951 (Marzūqī: *Šarḥ*).

an-Nābiġa aḏ-Ḏubyānī: *Dīwān.* [Rez.:] Ibn as-Sikkīt. [Hrsg.:] ŠUKRĪ FAIṢAL. Beirut (1968) (Nābiġa: *Dīwān*).

Qudāma b. Ǧa^{c}far al-Kātib al-Baġdādī: *K. Naqd aš-ši^{c}r.* Ed. by SEEGER A. BONEBAKKER. Phil. Diss. Leiden 1956 (Qudāma: *Naqd*).

SCHOELER, GREGOR: *Die Einteilung der Dichtung bei den Arabern.* In: ZDMG 123 (1973), S. 9-55 (*Einteilung*).

TKATSCH, JAROSLAUS: *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes.* Bd.

1-2. Wien und Leipzig 1928-32 (= Akad. der Wiss. in Wien. Phil.-hist. Klasse. Kommission für die Hrsg. der arab. Aristoteles-Übersetzungen, I.) (TKATSCH: *Übersetzung*).

RABULSI, AMJAD: *La Critique poétique des Arabes jusqu'au Ve siècle de l'Hégire (XIe siècle de J.-C.)*. Damaskus 1956 (TRABULSI: *Critique*).

'ALZER, RICHARD: *Zur Traditionsgeschichte der aristotelischen Poetik.* In: ders.: *Greek into Arabic. Essays on Islamic Philosophie.* Oxford 1962 (= Oriental Studies ed. by S.M. STERN and R. WALZER, vol. I), S. 129-136 (WALZER: *Traditionsgeschichte*).

IEGLER, KONRAT: *Tragoedia.* In: *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft.* Neue Bearbeitung begonnen von GEORG WISSOWA. Unter Mitw. zahlr. Fachgenossen hrsg. von WILHELM KROLL und KARL MITTELHAUS. 2. Reihe, 12. Halbbd. Stuttgart 1937, S. 1899-2075 (ZIEGLER: *Tragoedia*).

المترجم في سطور

- الأستاذ الدكتور محمود محمد حسن درابسة.
- مواليد الزرقاء 6/ 1/ 1958
- حصل على الدكتوراه من جامعة ساربروكن / ألمانيا عام 1990م.
- يعمل حاليا أستاذاً للنقد الأدبي في جامعة اليرموك / اربد – الأردن.

صدر له:

1- نقد النثر عند العرب من القرن الثالث حتى نهاية القرن الخامس الهجري (باللغة الألمانية) برلين 1990م.

Die Kritik der prosa bei den Arabern.

Vom3/9. jahr. Bis zum ende des 5/11. jahr.

Berlin 1990. Mahmoud Darabseh

2- ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، المركز الجامعي، اربد 1994، وطبعة ثانية في مؤسسة حمادة لنشر، اربد 2002م.

3- مفاهيم في الشعرية. دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر،اربد 2003م.

4- الاستشراق الألماني المعاصر والنقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2003م.

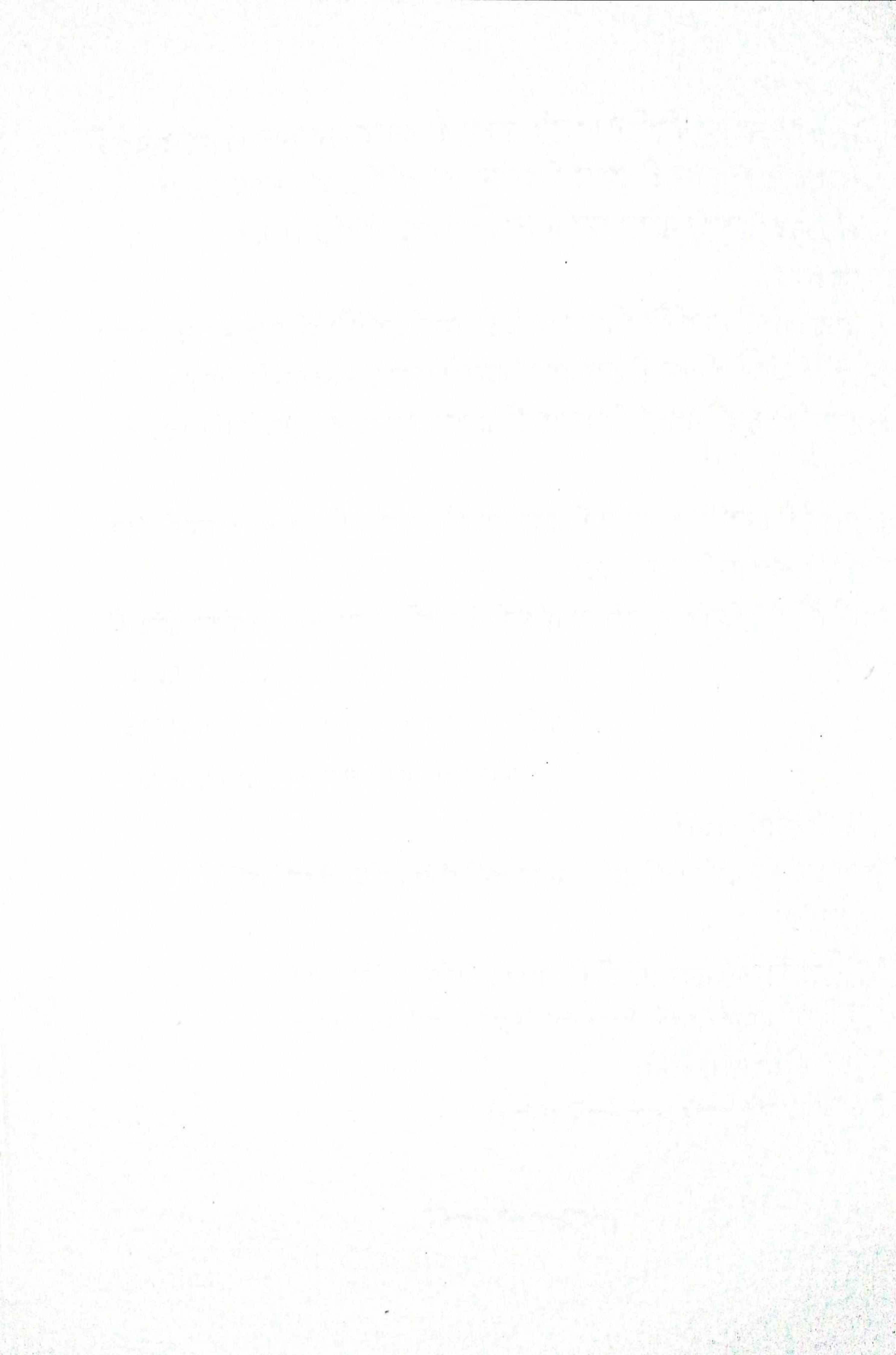
5- التلقي والإيداع. قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2003م.

6- إشكالية المعنى الشعري، قراءات نقدية في الشعر العربي، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2004.

7- فن الكتابة والتعبير، تأليف مشترك لصالح جامعة اليرموك 2003م.

8- رؤى نقدية. دراسات في القديم والحديث، دار جرير للنشر، عمان 2005م.

9- إضافة إلى عشرات البحوث العلمية المحكمة في مختلف المجلات الجامعية داخل الأردن وخارجه.



نظرية الأدب الأرسطية العربية

مشكلات أساسية

(فصل من كتاب حازم القرطاجني بعنوان طرق الشعر وأغراضه ، وأصول الأفكار المعروضة فيه)




9789957381080

عمان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص
هاتف : 96264651650+ - فاكس : 96264643105+
ص.ب : 367 عمان 11118 الأردن
E-mail: dar_jareer@hotmail.com